MENZELS FRIEDRICHBILDER (1849 – 1860)
UNTERSUCHUNG ZU IHRER ZEITGENÖSSISCHEN REZEPTION

Ursula Ellwart

~~1985~~

Diss. Tübingen
1981

Menzels Friedrichbilder (1849 - 1860)
Untersuchung zu ihrer zeitgenössischen Rezeption

Dissertation

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

der Fakultät für Kulturwissenschaften
der Eberhard - Karls - Universität Tübingen

vorgelegt von

Ursula Ellwart

aus

Wangen im Allgäu

1985

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät
für Kulturwissenschaften der Universität
Tübingen

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Konrad Hoffmann
Mitberichterstatter: Prof. Dr. Klaus Schwager
Dekan: Prof. Dr. Ernst August Schmidt
Tag der mündlichen Prüfung:
12. Februar 1981

copydruck - Walter Roth, Arcisstraße 66,
8000 München 40

Menzels Friedrichbilder (1849-1860)
Untersuchung zu ihrer zeitgenössischen Rezeption

Inhalt

I Einleitung

1. Forschungsstand 1

2. Menzels politische Stellung während der 48-Revolution 4

II Die Friedrichbilder

1. Zur Chronologie der ersten Friedrichbilder 8

2. Die "Bittschrift" 10

3. Die "Tafelrunde" 14

4. Das "Flötenkonzert" 27

5. "Friedrich der Große und General Fouqué" und "Friedrich der Große und die Tänzerin Barbarina" 38

6. "Friedrich der Große auf Reisen" 45

7. "Friedrich der Große bei der Huldigung der Stände Schlesiens am 7.Nov. 1741" 54

8. "Friedrich der Große und die Seinen bei Hochkirch" 61

9. "Die Zusammenkunft von Friedrich dem Großen und Kaiser Joseph II. in Neiße" 71

10. "Bon Soir" 81

11. "Die Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen" 84

III Menzels Friedrichbilder als Ausdruck des monarchischen Gedankens im Preußen der 50er Jahre des 19.Jhdts. 88

IV Schluß 97

Anmerkungen 104

Verzeichnis der Kat.Nrn. nach Donop 128

Anhang 130

I Einleitung

1. Forschungsstand

1840 sprach Menzel bei seiner Arbeit an den Holzschnitten zu Franz Kuglers "Geschichte Friedrichs des Großen" den Wunsch aus, einmal einen Zyklus großer historischer Bilder aus der Zeit Friedrichs des Großen malen zu können [1].

Neun Jahre später, im Dezember 1849 war sein erstes Friedrichbild, die "Bittschrift", auf einer Ausstellung zu sehen [2].Was hat Menzel bewogen, unmittelbar nach der 48-er Revolution das Thema Friedrich II. erneut aufzugreifen und seinem etwa zehn Jahre zuvor geäußerten Wunsch nachzukommen?

Kuglers Buch war im Zusammenhang mit der Einhundertjahrfeier der Thronbesteigung Friedrichs des Großen und dem 1840 erfolgten Thronwechsel in Preußen entstanden, der im preußischen Bürgertum Hoffnungen auf liberale Reformen geweckt hatte [3]. Friedrich erscheint dort wie in vielen anderen, zur gleichen Zeit publizierten Werken als aufgeklärter Herrscher, der seine Politik ganz den Interessen des Bürgertums angepaßt habe. Er gilt als Vorkämpfer für soziale Gerechtigkeit, ein kontrolliertes Justizwesen und eine Wirtschaftspolitik im Sinne des Bürgertums; ferner wird er als Förderer von Pressefreiheit und religiöser Toleranz gefeiert. Besonders die letztgenannten Punkte waren neben dem Thema des Verhältnisses von Staat und persönlicher Freiheit zu Beginn der 40er Jahre des 19.Jhts. aktuelle Probleme des deutschen Bürgertums.

Die Gestalt Friedrichs II. diente in diesen Jahren als Vorbild für die eigene Zeit. Von dem soeben an die Regierung gekommenen Friedrich Wilhelm IV. erhoffte man eine Wiederaufnahme und Fortführung der Politik Friedrichs II.

Obwohl diese Hoffnungen zum größten Teil durch die nach der 48-er Revolution einsetzende politische Reaktion endgültig zunichte gemacht wurden, begann Menzel mit seiner Bildfolge aus der Zeit Friedrichs des Großen.

In der Menzelforschung ist die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunstkritik bisher weitgehend unterblieben. Die zeitgenössische Kritik kann aber über den künstlerischen und politischen Stellenwert der Friedrichbilder in ihrer Zeit Aufschluß geben und als vorzügliches Quellenmaterial für die in der Menzelforschung noch immer strittige Frage nach Menzels politischen Gesinnung nach 1848 dienen. In der Forschung haben sich inzwischen drei Interpretationsrichtungen manifestiert.

Werner Schmidt (1955) sieht in diesen Bildern einen Rückzug Menzels aus der Gegenwart in die Vergangenheit, eine Reaktion auf den für Menzel "unlösbaren politischen Zwiespalt" [4]. In Menzels Auffassung Friedrichs II. erkennt Schmidt ein Weiterleben der bürgerlichen Gesinnung des Künstlers [5].

Konkreter wird Francoise Forster-Hahn (1977), wenn sie schreibt, daß der Kern jeder Szene der Friedrichbilder bereits in den Illustrationen zum Kugler enthalten sei. Mit Schmidt teilt sie die Ansicht, daß Menzel in diesen Bildern die in den Holzschnitten enthaltene "bürgerlich-liberale" Vorstellung von Friedrich II. beibehalten habe [6]. Die genauere Definition des "Bürgerlich-Liberalen" bleibt bei beiden Autoren aus, so daß eine konkrete Einbeziehung der Menzelschen Bilder in den historischen Rahmen jedesmal fehlt.

Christopher B.With (1979) stellt nach 1848 einen Wandel in Menzels Auffassung von Friedrich fest, den er auf einen spürbaren Ruck nach Rechts in Menzels politischem Denken zurückführt. With glaubt, daß Menzel jedenfalls nach 1848 den sozialen Fortschritt, d.h. die Demokratisierung des Staats, von dem Wiedererscheinen eines Friderizianischen Monarchen abhängig gemacht habe und nicht wie noch im Revolutionsjahr vom Volk [7]. So bekäme Menzels spätere Denkweise einen weit konservativeren und aristokratischeren Anstrich als noch im Vormärz. Das friderizianische Ideal habe nicht nur die Bedeutung der Aristokratie bei der Gestaltung von Deutschlands Zukunft hervorgehoben, sondern auch gezeigt, daß Reformen allein durch monarchische Initiative und entsprechend den Geboten einer autokratischen Herrschaft erreicht werden könnten [8].

Alle Interpretationen stützen sich ausschließlich auf Bildanalysen der jeweiligen Autoren. Die folgende Untersuchung will zeigen wie wichtig die Hinzuziehung der zeitgenössischen Kritik - nicht nur aus den einschlägigen Kunstzeitschriften, sondern ebenso aus den wichtigsten Berliner Tageszeitungen - für die Beurteilung der Menzelschen Friedrichbilder ist. Neben den Berichten im DEUTSCHEN KUNSTBLATT handelt es sich dabei um Feuilletonbeiträge von Zeitungen unterschiedlichster Färbung. Sie zeigen ganz konkret, was Menzels Zeitgenossen an den Friedrichbildern fasziniert hat, was sie bewundert und was sie abgelehnt haben.

Die hier zum ersten Mal vorgestellte Kunstberichterstattung dieser politisch konträren Zeitungen kann nicht immer als Ausdruck der jeweiligen Linie der entsprechenden Zeitung angesehen werden. Oft finden sich Beiträge des gleichen Autors sowohl in der konservativen KREUZZEITUNG , als auch in der kleinbürgerlich-liberalen VOSSISCHEN ZEITUNG. Trotz einer gewissen Einheitlichkeit in der Methode der ästhetisierenden Kunstbetrachtung erweist sich, wie die Untersuchung zeigen wird, Hans Beckers Urteil, die Berliner Presse sei auf keinem Gebiete des Feuilletons gleichförmiger gewesen wie in der Kunstberichterstattung, als unzutreffend [9].

Im Mittelpunkt aller Berichte steht die Diskussion um die von Menzel gewählte neuartige Gattung der Genre-Historie bzw. des historischen Genres. In den Feuilletons werden diese Kategorien unterschiedslos verwendet, verbindliche Definitionen werden nicht gegeben. Beide Bezeichnungen meinen dabei die Darstellung des Königs in seiner persönlichen Individualität, im Gegensatz zur Idealisierung bzw. Typisierung als Herrschergestalt. Neben der Individualisierung war Authentizität im Sinn einer realistischen Wiedergabe des historischen Umfelds ein weiteres Hauptmerkmal dieser Bildgattung.

Wie sieht nun das von Menzel dargestellte Zeitalter Friedrichs aus, welchen Aufschluß gibt es über das Bild des Künstlers von diesem König und welche Funktion sollte es in der Mitte des letzten Jahrhunderts erfüllen?

Aus diesen Fragen ergeben sich weitere, bei den Einzelinterpretationen [10] immer wieder auftauchende Problemkreise: Die inhaltliche Beziehung der Friedrichbilder zu den verschiedenen literarischen Werken über Friedrich II. um die Jahrhundertmitte - Das Verhältnis zwischen den Kugler-Illustationen und den späteren Gemälden - Die besondere Rolle der von Menzel gewählten Bildgattung der Genre-Historie im Zusammenhang mit Menzels realistischer Darstellungsweise - Menzels spezifische Methode der Werkvorbereitung.

Zum besseren Verständnis des politischen Standorts Menzels nach der Revolutionszeit mit ihren differenzierten Strömungen wird dem Gesamtkomplex der Einzeluntersuchungen, unter Einbeziehung brieflicher Äußerungen Menzels zum Zeitgeschehen, ein knapper Überblick über die Ereignisse von 1848/49 vorangestellt.

I 2. Menzels politische Stellung während der 48-er Revolution

Die Barrikadenkämpfe am 18./19.März in Berlin hatte Menzel selbst nicht miterlebt. Wie er seinem Freund Arnold in einem Brief vom 23.März1848 mitteilt, ließ er sich die Vorgänge von Augenzeugen schildern [1].Vermischt mit den, drei Tage nach dem Ereignis aus eigener Anschauung gewonnenen Eindrücken von den Spuren des Straßenkampfes [2], gab er diese Schilderungen an seinen Freund Carl Heinrich Arnold weiter. Aus der Darstellung der am 22.März miterlebten Trauerfeierlichkeiten für die Opfer des Kampfes spricht Ernst und echte Anteilnahme am Geschehen [3]. Bei seiner Beschreibung des ehemaligen Palais des Prinzen von Preußen, welches zum "Eigenthum der Nation" erklärt worden war und an dem die Ankündigung der Errichtung eines Arbeiter- und Beschwerdebüros [4] angebracht worden war, schwingt neben ausdrücklicher Bewunderung für die "vielen Beispiele von Ehrlichkeit und Ordnungssinn" [5] ein Ton des Erstaunens mit: "Weder in noch am Gebäude ist etwas beschädigt oder entwendet worden" [6].

Die Ankündigung eines Arbeiter- und Beschwerdebüros mag bei dem Bürger Menzel ein erstes, noch nicht konkretes Unbehagen ausgelöst haben.

Seine bürgerliche Gesinnung und seine Bejahung der Märztage kommen in der wenige Tage später formulierten Anrede an seinen Freund, den Oberstabsarzt Dr.Puhlmann, voll zum Ausdruck: "Bist du gleich garde- und ich durchaus plebejisch gesinnt welches Erstere ich hiermit getadelt haben will"...[7]. Mit plebejisch ist hier ganz sicher nicht die Solidarität mit den unteren Volksschichten, sondern vielmehr eine Abgrenzung gegen das Militär gemeint.

Als ein weiterer Hinweis auf Menzels positive Einstellung gegenüber den Märztagen muß sein Brief vom 3.Mai 1848 betrachtet werden, in dem er bedauert, selbst nie aktiv eine Revolte miterlebt zu haben. Im gleichen Zusammenhang äußert er seinen Unmut darüber, daß aus ihm kein "großer starker Kerl" geworden sei [8], was zweifellos auf seinen Wunsch nach aktiver Beteiligung an den Kämpfen hindeutet.

Im gleichen Brief berichtet er zufrieden vom Verlauf der am Tag zuvor durchgeführten Urwahlen, bei denen diejenigen Männer gewählt worden waren, die die Deputierten für das Frankfurter und Preußische Parlament wählten. Den die Urwahlen begleitenden Vorgängen konnte Menzel nach eigenen Angaben, viel "Interessantes und Schönes" [9] abgewinnen.

Vier Monate später läßt sich bei Menzel eine leicht veränderte Einstellung revolutionären Kämpfen gegenüber feststellen. Wie eine totale Absage an die vergangenen Revolutionstage wirken die im September 1848 an Arnold gerichteten Worte: "Wie gefällte Ihnen denn Frankfurt Berlin und Wien???!!! Entsinnen Sie sich noch unserer damaligen Gespräche? Wir hielten damals beide nicht den Ausbruch für so nahe, und die Vernunft für so fern! Man hat wiedereinmal der Menschheit zuviel zugetraut; zur (gerechten) Indignation über Oben ist nun nur die Indignation über Unten gekommen. Nichts als der Schwung von einer Schulbank auf die Andere" [10].

Anlaß zu dieser Äußerung gaben die in den drei angeführten Städten stattgefundenen Aktionen der Demokraten, die gegen den von Friedrich Wilhelm IV. geschlossenen Waffenstillstand von Malmö (26.8.1848) zwischen Preußen und Dänemark protestierten [11].

Nicht die Revolution als solche wird von Menzel abgelehnt, sondern seine Kritik richtet sich gegen die radikal-demokratischen "Ausschreitungen", nachdem sich der größere Teil des konstitutionell eingestellten Bürgertums mit den Errungenschaften der Revolution bereits zufrieden gegeben hatte und auf eine Einigung mit den konservativen Kräften hoffte. Nicht zuletzt aus Furcht vor Verlust der seit den Märztagen gewonnenen Macht grenzten sich die Liberalen verstärkt von den Demokraten ab und schlossen sich zunächst enger an die Regierung an, was nicht als Bruch mit den vormärzlichen Zielen verstanden werden darf; vielmehr entsprach dieses Verhalten ganz ihrer positiven Staatsauffassung und ihrer Vorstellung von Gesetzlichkeit und Ordnung [12].

Diese, für das Verständnis der Friedrichbilder wichtige Unterscheidung der beiden Hauptströmungen innerhalb der bürgerlichen Bewegung sei hier kurz skizziert: Ziel der demokratischen Richtung war die Schaffung einer Republick mit gleichen politischen Rechten für alle, was sich dann im Februar 1849 am deutlichsten an der Forderung nach einem allgemeinen und gleichen Wahlrecht zeigte. Innerhalb der Konstitutionalisten gab es zwar graduelle Unterschiede hinsichtlich ihrer politischen Konzeption, doch hielten sie gemeinsam an der Schaffung einer konstitutionellen Monarchie fest, die den Staatsbürgern einen verfassungsmäßigen Anteil an der Regierung gewährte. Im Gegensatz zu den Demokraten nahmen die Konstitutionellen das Wahlrecht als Privileg des Besitz- und Bildungsbürgertums in Anspruch [13].

An dem Streit um die Staatsform des künftigen Nationalstaats zerbrach im Lauf des ersten Revolutionsjahrs überall in Deutschland die ursprüngliche Organisationseinheit von Republikanern und Anhängern der konstitutionellen Monarchie [14].

Wie sah die soziale Basis des konstitutionellen Liberalismus, dem Menzel aufgrund seiner Äußerungen zuzuordnen wäre, in der Zeit vor und während der Revolution aus?

Entgegen konventionellen Abhandlungen über den vormärzlichen Liberalismus, die überwiegend den rein theoretischen Charakter der Bewegung betonen und im Unterschied zu neueren Interpretationen, die zwar die soziale Basis des Liberalismus berück-

sichtigen, diesen jedoch als"ideologischen Ausdruck des unternehmerischen Bürgertums" [15] betrachten, hat J.J.Sheehan zurecht darauf hingewiesen, daß "für den Ort des Liberalismus in der deutschen Gesellschaft das hervorragendste Merkmal nicht das Übergewicht von Intellektuellen, Beamten oder der wirtschaftlichenBourgeoisie", sondern vielmehr die Tatsache war, daß die Bewegung Leute aus dem ganzen Spektrum der deutschen Gesellschaft zwischen Landadel und besitzlosen Massen umfasste" [16].Das preußische Parlament in Berlin zeichnete sich durch eine besonders starke soziale Heterogenität aus [17].

In diesem, am 22.5.1848 einberufenen preußischen Parlament vefügten die liberalen Anhänger einer konstitutionellen Monarchie über die Mehrheit. Bei ihrem Versuch, den Einfluß des in der preußischen Nationalversammlung kaum vertretenen, konservativen Adels, auszuschalten und dessen materielle Interessen anzugreifen, begann eine offizielle Gegenbewegung, die ihr Zentrum in dem von Bismarck gegründeten "Verein zur Wahrung der Interessen des Großbürgertums und der Förderung des Wohlstands aller Volksklassen" hatte [18].

Als Reaktion auf eine Umänderung des Verfassungsentwurfs der Parlamentskommission nach dem Vorbild der belgischen Constitution von 1831 ernannte der preußische König, unter dem Einfluß der Kamarilla, ein konservatives Ministerium. Zunächst wurde die Nationalversammlung vertagt und dann am 5.12.1848 von der Regierung ganz aufgelöst, und eine Verfassung oktroyiert. Obwohl oktroyiert, wurde sie von den meisten Liberalen begrüßt. Dabei wurden von ihnen Bestimmungen übersehen, die es ermöglichten, die Verfassung einseitig zu revidieren. Erst die Wiedereinführung des Dreiklassenwahlrechts im Mai 1849 zeigte deutlich den eigentlichen Kurs der Regierung [19].

II Die Friedrichbilder

1. Zur Chronologie der ersten Friedrichbilder

Am 16.Jan.1849 kündigte Menzel eine neue Bildfolge an: "Ich bin soeben im Begriff, eine neue Arbeit zu beginnen, das heißt vor der Staffelei, die giebts Gott, das Saatkorn einer langen Ähre werden soll. Indes von meinem eigentlichen Plan, den ich bis jetzt auf eigene Faust fasse, ein andermal, wenn ich weiter bin" [1].

Demnach begann Menzel Anfang 1849 eine neue Arbeit, die er als "Saatkorn einer langen Ähre" bezeichnete. Mit der langen Ähre ist eine Bildfolge gemeint, deren erstes Bild eine neue Arbeit sein sollte. Weiter geht aus dem Briefzitat hervor, daß Menzel den Plan einer Bildfolge zunächst auf eigene Faust faßte, was vermuten läßt, daß er mit künftigen Aufträgen zu einzelnen Bildern rechnete.

Die Frage, um welches Bild es sich bei dem "Saatkorn" handelt wurde in der Forschung unterschiedlich beantwortet. Heinrich Knackfuß [2], Hans Wolff/Oskar Bie [3], Emil Waldmann [4], Karl Scheffler [5], Irmgard Wirth [6] und Donat de Chapeaurouge [7] führen die "Bittschrift" als erstes Friedrichbild an. Gustav Kirstein [8] und Werner Schmidt [9] stellen dagegen die "Tafelrunde" an den Anfang der Bildfolge.

Daß es sich bei der in Menzels Brief vom 16.Jan.1849 angekündigten "neuen Arbeit" nicht um die "Bittschrift" handeln kann, geht aus einem Brief hervor, den Menzel Ende desselben Jahres(o.Dat.) an seinen Freund Carl Heinrich Arnold schrieb: "Wir hatten hier eine kleine aber exquisite Ausstellung (zu einem wohltätigen Zweck) sowohl neue als frühe Sachen. Drunter vom Gallait, de Kayser, Magnus,seinen Wrangel und noch mehrere schöne Porträts, Meyerheim, Krüger, Blechen, Elsasser und so weiter, ich habe auch ein Bild, das ich jetzt gemalt dazugegeben, ein paar Bauersleute, die Friedrich dem Großen, der in der Ferne geritten kommz, mit einem Anliegen aufpassen - es ist ursprünglich ein Einfall, der mir kam, unter den Vorstudien zu einem größeren Bilde, welches ich soeben angefangen" [10].

Menzel sprach also Anfang 1849 vom Beginn einer neuen Arbeit, dem "Saatkorn einer langen Ähre"; gegen Ende des gleichen Jahres hatte er neben den Vorarbeiten zu einem größeren Bild, eine Nebenarbeit, die "Bittschrift" fertig, die er als Einfall bezeichnete, der ihm "unter den Vorstudien zu einem größeren Bilde", welches er soeben angefangen, kam.

Es ist nicht eindeutig nachzuweisen, daß es sich bei dem "größeren Bilde" um dasselbe handelt, welches er am 16.Jan.1849 als "neue Arbeit" bezeichnete, die ein "Saatkorn" hatte werden sollen. Sehr wahrscheinlich hatte Menzel mit dem "Saatkorn" das "Flötenkonzert" gemeint. Dafür spräche ein weiterer Brief an Arnold vom 26.Dez.1851: "Ein früher angefangenes, aber des Tafelbildes wegen unterbrochenes Bild wurde mir unvermutet von einem hiesigen reichen Sammler bestellt. Es ist der Gegenstand ein Abendkonzert Friedrichs des Großen auf Sanssouci" [11].

Mit dem Tafelbild wäre demnach die "Tafelrunde" gemeint, die Menzel als größeres Bild in dem Brief Ende 1849 bezeichnete. Da Menzel zu diesem Zeitpunkt von einem größeren Bild spricht, das er soeben angefangen hat, liegt es nahe, daß es sich hierbei um die "Tafelrunde" handelt. Somit wäre das "größere Bild" die "Tafelrunde", die "neue Arbeit" das "Flötenkonzert".

Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch eine Aussage Menzels, die dieser Ottomar Beta gegenüber gemacht haben soll: "Wenn das Flötenkonzert nicht zog, so wollte ich nun etwas von zwingender Gewalt schaffen, die Tafelrunde. Aber auch damit hatte ich kein Glück" [12].

Als Daten für die Entstehungszeit des "Flötenkonzerts" werden in der Menzelliteratur meist die Jahre 1851 und 1852 angegeben [13]. Damit dürfte die Zeit ab dem Auftrag des Kommerzienrats v.Jacobs gemeint sein. Sichere Angaben zu den ersten Studien lassen sich weder zum"Flötenkonzert", noch zur Tafelrunde" machen.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Menzel im Januar 1849 mit seinem ersten Friedrichbild, dem "Flötenkonzert", begann, dieses wegen der "Tafelrunde", die er vermutlich Ende 1849 begann, liegen ließ und später durch den Auftrag des Sammlers v.Jacobs 1851 wieder in Angriff nahm.Parallel dazu entstand die "Bittschrift" als Nebenarbeit, die Ende 1849 fertig wurde.

Die Friedrichbilder werden im folgenden dem chronologischen Ablauf ihrer Vollendung entsprechend behandelt, da dies mit der zeitgenössischen Rezeption zeitlich übereinstimmt.So steht die "Bittschrift" an erster, die "Tafelrunde" an zweiter und das "Flötenkonzert" an dritter Stelle der Untersuchung.

II. 2."Die Bittschrift"

Wie aus Menzels Brief vom Dez.1849 hervorgeht, entstand die "Bittschrift" ohne Auftrag, als Nebenarbeit für eine Wohltätigkeitsausstellung [1].

Dargestellt ist ein auf Friedrich wartendes Bauernpaar mit einer Bittschrift [2]. Vor der weit in den Hintergrund verlegten Silhouette von Potsdam erscheint Friedrich zu Pferde, gefolgt von zwei Begleitern, im Bildmittelpunkt. Sein Blick richtet sich erwartungsvoll auf die beiden rechts am Weg Stehenden. Unterstützt durch die ausgestreckte Rechte der Frau ist eine Verbindung zwischen ihm und den Bauern hergestellt. Es scheint, als spräche die eine Bittschrift haltende Frau dem neben ihr stehenden Mann Mut zu. Die Begegnung mit dem König wird am Standort des Bauernpaars stattfinden. Zu diesem Punkt führen zwei Wege, rechts der helle Feldweg, an dessen Ende sich die Bauern befinden, und links der breitere Weg mit Friedrich und seinen Begleitern, die die Richtung angeben, aus der der König geritten kommt.

Das Thema bittstellender, sich an Friedrich wendender Untertanen, hatte Menzel schon früher, bei seinen Kugler-Illustrationen behandelt [3]. Damals waren es zwei Paare, ein bürgerliches und ein bäuerliches, welche wartend unter einem Baum stehen. Von einem Tor aus winkt ihnen ein Kammerhusar. Der Schwerpunkt des Holzschnitts liegt auf der dunkel gehaltenen Gestalt des im Profil gezeigten Bauern im Vordergrund. Sowohl er, als auch die Frau neben ihm, mit einem großen Schriftstück in der Linken, wirken ängstlich und unsicher. Dem rechts von ihnen stehenden, durch den Baum getrennten, weniger betonten, bürgerlichen Paar fehlt zur Kennzeichnung ihrer Interessen eine Bittschrift, was den Grund ihres Wartens nicht so leicht erraten läßt, wie bei dem Bauernpaar.

Menzel kommentierte seinen Holzschnitt folgendermaßen: "Die Tradition nennt einen der Bäume vor dem Potsdamer Schlosse als vorzugsweise den, unter welchen die Bittsteller traten, um vom König bemerkt zu werden. Jener hieß daher der Baum der Gnade" 4). Dieser, bei der "Bittschrift" in die freie Natur versetzte Baum, vor dem das bäuerliche Paar auf den König wartet, spielt eine wichtige Rolle für die Interpretation der dargestellten Situation.

Menzels Illustration erscheint im Kuglerschen Text an der Stelle, wo Friedrichs persönliche Sorge um das Wohl seiner Untertanen gerühmt wird. Kugler erzählt, daß Friedrich seinen Untertanen freigestellt habe, sich unmittelbar an ihn zu wenden, was dem König das innigste Zutrauen seitens des Volkes gegeben hätte [5].

Auch in anderen populären Friedrichbiographien mit liberaler Tendenz aus der gleichen Zeit [6] spielt das Thema des für sein Volk sorgenden Königs eine zentrale Rolle. So heißt es bei Karl Friedrich Reiche ,am 31.Jan1744 sei eine kgl.Verordnung erfolgt, mit der Bestimmung, "daß es jedem Unterthan erlaubt sein solle, seine Beschwerden und Klagen, Vorstellungen und Gesuche bei des Königs eigener Person anzubringen" [7]. Bei Reiche taucht ebenfalls ein Baum als sichtbares Symbol für Friedrichs Sorge um seine Untertanen auf: "Eine Linde unter einem der Schloßfenster in Potsdam wurde die Bittschriften-Linde genannt, hier stellten sich, so oft der König in dem Schlosse anwesend war, die Bittsteller auf und waren sicher, vorgelassen zu werden" [8]. Wie in Kuglers Text und bei Menzels Illustration wird hier die Möglichkeit angesprochen, sich mit Bittgesuchen direkt an den König zu wenden.

Bei der "Bittschrift" wird dem Betrachter durch das persönliche Erscheinen Friedrichs anhand einer - zwar erst in unmittelbarer Zukunft [9] - sich ereignenden Begegnung, der direkte Kontakt zwischen König und Untertanen vorgestellt.

Zwei eng miteinander verflochtene Aspekte der Friedrichlegende des 19.Jhts. treffen in Menzels "Bittschrift" aufeinander: die enge Verbundenheit zwischen Friedrich II. und seinen Untertanen und die väterliche Fürsorge des Herrschers für deren Anliegen.

Es fragt sich, was Menzel veranlaßt haben mag, diese beiden Themen im Dezember 1849 aufzugreifen und in einem Bild festzuhalten.

Menzels starke Anteilnahme an der eigenen Gegenwart und die künstlerische Umsetzung bestimmter zeitgenössischer Ereignisse durch ihn seit Anfang der 40er Jahre, zuletzt bei der "Aufbahrung der Märzgefallenen", lassen auch bei der "Bittschrift" aktuelle Bezüge zur politischenWirklichkeit des Jahres 1849 vermuten. Auf die Kugler-Illustrationen rückblickend, stellt sich die Frage, ob die Gestalt Friedrichs des Großen hier ebenfalls die Funktion des großen historischen Vorbilds haben sollte.

Um dies beantworten zu können, muß das Verhältnis des damaligen preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. zu seinem Volk und sein Verhalten gegnüber dessen Wünschen und Belangen untersucht und der bei Menzel positiv dargestellten Beziehung zwischen Friedrich II.und seinen Untertanen gegenübergestellt werden.

Friedrich Wilhelms IV. Distanz zu seinem Volk war den konstitutionellen Liberalen im Frühjahr 1849 durch die Ablehnung der Kaiserkrone endgültig klar geworden [10]. Nicht allein die Tatsache der Ablehnung und der damit verbundenen Folgen [11] löste bei den Liberalen Enttäuschung und Hoffnungslosigkeit aus, sondern ebenso Friedrich Wilhelms IV., die Interessen des Volkes beleidigenden Äußerungen und seine deutliche Distanzierung von Friedrich II. So reagierte er auf das Angebot der Kaiserkrone mit den Worten: "Einen solchen imaginären Reif, aus Dreck und Letten gebacken, soll ein legitimer König von Preußen sich geben lassen?" [12] Auf Beckeraths Rat, die Kaiserkrone doch anzunehmen, meinte er: "Wenn ich ein Friedrich II. wäre, so würde ich annehmen; aber das ist nicht mein Charakter. Ich fühle, daß ich nicht gemacht bin, eine solche Rolle zu spielen; ich habe keinen inneren Beruf dazu" [13].

Vor dem Hintergrund der Enttäuschung über die Mißachtung der Interessen des Volkes durch den preußischen König, entstand Menzels "Bittschrift" mit Friedrich II. als idealem Regenten, der sich persönlich um die Anliegen einzelner Mitglieder seines monarchisch regierten Staates gekümmert haben soll.

Menzels positive Einstellung gegenüber der Monarchie, auch nach dem Frühjahr 1849 läßt sich mit der allgemeinen Haltung der Liberalen gegenüber dem monarchischen Gedanken erklären.

Das Festhalten der konstitutionell eingestellten Liberalen an der Monarchie nach der Revolution von 1848/49 ist weniger ein Rechtsruck, oder ein Bruch mit früheren Positionen, wie es zunächst scheinen mag, sondern vielmehr eine Fortsetzung der vorrevolutionären Theorie des Bündnisses zwischen Liberalismus und Monarchie mit dem gemeinsamen Ziel der Abgrenzung nach unten, gegen die weiterschreitende demokratische, mit der Anarchie gleichgesetzten Revolution. Die Forderung nach einer konstitutionellen Regierung als Präventivmaßnahme gegen radikalrevolutionäre Entwicklungen wurde schon vor 1848 vom konstitutionellen Liberalismus vertreten. Neu dagegen war das Sichtbarwerden der Klassenbezogenheit der liberalen Ideologie [14].

Zur Sicherung der Ordnung und der durch die Revolution erreichten Ziele sahen sich die Liberalen nicht nur zur Abgrenzung nach unten, sondern auch gegen die reaktionäre Gegenbewegung gezwungen. Ihrer 1848 deutlich gewordenen Position zwischen diesen beiden Fronten bewußt, sahen sich die konstitutionellen Liberalen verstärkt nach einem Bündnispartner um, den sie im Bauernstand [15] zu finden hofften. Sie unterstützten die Forderungen nach Beseitigung der noch bestehenden feudalen Abhängigkeitsformen, wandten sich jedoch von Anfang an ausdrücklich gegen die von demokratischer Seite unterstützten revolutionären Bewegungen der vorwiegend unteren Schichten der Landbevölkerung und hofften auf eine friedliche und gesetzliche Lösung der Agrarprobleme. "Der Bauer muß hervortreten aus der demütigen Stellung des Hintersassen und eines freien Staates freier und gleichberechtigter Bürger sein" [16], schrieb der liberale Publizist Alexander Schneer in einer im März 1848 erschienenen Broschüre über die angestrebte Verbindung zwischen Bürger- und Bauerntum.

Er fordert darin die Regierung angesichts des sich "zusammenrottenden Landvolks"zu raschem Handeln auf, die Bauern mahnt er unter Hinweis auf die neugebildete Vertretung des Volkes zur Einhaltung des gesetzlichen Weges [17].

Die Liberalen sahen sich 1848/49 mit den gleichen Gegnern wie die Bauern konfrontiert: dem Adel, der auch den Hauptanteil der konservativen Reaktion stellte auf der einen Seite und den unteren Schichten der Land- bzw.Stadtbevölkerung, die für ihre im März 1848 nicht erfüllten Forderungen weiterkämpften, auf der anderen Seite [19].

Vor diesem Hintergrund wird die in der "Bittschrift" enthaltene Aussage verständlicher. Zum einen geht es um die vorbildlich gute Beziehung zwischen König und Volk [20] und um die Rolle des Königs als schützende Instanz gegenüber dem Adel, zum andern um die Demonstration des richtigen Bündnispartners für die konstitutionellen Liberalen in ihrem Bemühen um die Festigung ihrer Position. Am Beispiel zweier, in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zu einem feudalen Gutsbesitzer stehender Bauern, ließen sich für Menzel alle drei Aspekte besser darstellen, als er anhand einer Szene mit einem bürgerlichem Paar möglich gewesen wäre.

II. 3. Die "Tafelrunde"

Wie die "Bittschrift" entstand die sehr viel größere "Tafelrunde" [1] ohne Auftrag.Bereits ein Jahr nach Malbeginn war sie im Sommer 1850 auf der Berliner Akademieausstellung zu sehen.

Die in den Marmorsaal von Sanssouci verlegte Szene zeigt Friedrich unter seinen Freunden und Gesellschaftern bei Tisch. Durch eine zum Garten hin offene Tür strömt helles Licht in den Raum.Ausgewogener Hell-Dunkelkontrast, eine geschickte Lichtführung und Überschneidung der äußeren Bildgrenzen - sorgen

für eine lebendige Raumvorstellung und vermitteln - unterstützt durch die aus der Bildmitte leicht nach links verschobene Gestalt Friedrichs und die locker arrangierten Personengruppen - den Eindruck des Unmittelbaren und Zufälligen. Der Betrachter wird Augenzeuge einer, ihm aus der Friedrichliteratur bekannten Szene der Abendgesellschaften Friedrichs II.[2]. Menzels Illustration im "Kugler" [3] beschränkt sich auf einen Ausschnitt der gesamten Tischgesellschaft. Ein Flügel der geöffneten Gartentür teilt die Szene in zwei Hälften und trennt die beiden Hauptfiguren Friedrich und Voltaire. Friedrichs Gestalt hebt sich deutlich vom dunklen, nächtlichen Hintergrund ab. Nicht geometrisch genau, sondern durch die klare Absetzung vom Hintergrund, nimmt er den Bildmittelpunkt ein. Forster-Hahn führt diese Komposition auf eine kleine Szene des Kupferstechers Daniel Berger "Voltaire an der Tafel" zurück. Dafür spräche nach Forster-Hahn die gleiche Anordnung der Personen, die gleichen Weingläser und die gleiche Haltung und die scharfen Züge Voltaires [4].

Darüber hinaus aber gibt Menzels Illustration, abweichend von Berger, dessen Handlungsort als bürgerlicher Wohnraum erscheint, durch die Darstellung der vollen Höhe des Raumes mit Ornamentik an Gesims und Säulenköpfen das authentische Schloßmilieu wieder. Hierin unterscheidet sich Menzel wesentlich von den, an ein bürgerliches Milieu erinnernden Szenen aus Friedrichs Leben Chodowieckis, Opitz' und Bergers.

Eine weitere Besonderheit der Menzelschen Holzschnitte ist die ausschnitthafte, von Kugler etwas irreführend als daguerreotypartig bezeichnete Gestaltung der Szenen, die sich besonders gut für die Textillustration eignete.

Bei dem späteren Gemälde, das eine vom Text losgelöste Funktion zu erfüllen hatte, sah sich Menzel gezwungen, andere gestalterische Mittel anzuwenden. Dem Betrachter, der dem Bild nun isoliert in einer Ausstellung gegenüberstand, mußten weitere, die Intention des Künstlers verdeutlichende Informationen geliefert werden. Wie das im einzelnen aussah, wird im folgenden analysiert.

Auf einer Personenübersichtstafel [5] nannte Menzel die Namen der im Speisesaal Versammelten. Die Gesellschaft läßt sich in vier Gruppen einteilen: Friedrich im Gespräch mit Voltaire und General v.Stille; Feldmarschall J.Keith, General Graf Rothenburg und Algarotti ihnen zuhörend; Marquis d'Argens und de la Mettrie; Lord Marishal mit einem Unbekannten, den Menzel nicht näher kennzeichnete.

Dem heutigen Betrachter stellt sich die Frage, wie Menzel seinen Zeitgenossen die Tischgesellschaft Friedrichs II. präsentiert hat, mit welchen Mitteln es ihm gelungen war, Interesse und Einfühlung zu erwecken, und welche Absicht hinter dieser spezifischen Art der Darstellung stand.

Menzel bemühte sich um eine historisch getreue Wiedergabe der Architektur des Marmorsaals von Sanssouci. Gegenüber den klar gezeichneten Charakteren der Versammelten tritt sie jedoch merklich in den Hintergrund. Die Ornamentik des Gesimses, ebenso die Kannelierung der Doppelsäulen wurde vereinfacht wiedergegeben und kommt nur schwach zur Geltung. Auffallend und als wesentliche Abweichung zur Illustration im Kugler ist die zum Garten hin geöffnete Flügeltür mit den lichtdurchlässigen Vorhängen zu werten, die eher an das Motiv des "Balkonzimmers" von 1845 als an Innenraumbilder des 18.Jhts. erinnert [6].

Bei der Nachzeichnung des Rokokomobiliars, besonders der beiden Leuchter in der Mitte [7] und der Porträts der Anwesenden, hielt sich Menzel sehr genau an die ihm zur Verfügung stehenden Vorlagen, kopierte jedoch keines der zeitgenössischen Porträts, sondern übernahm nur die charakteristischen Züge und erreichte damit eine treffende Ähnlichkeit. Friedrich gab er das jugendliche Aussehen mit vollem Gesicht und gerade verlaufender Linie von Stirn und Nase, wie es auf Pesnes Bildnis des Königs kurz vor dessen Regierungsantritt von 1739 anzutreffen ist [8]. Auf zeitgenössische Vorlagen für Friedrichs Aussehen um 1750 konnte Menzel nicht zurückgreifen, da Friedrich 1739 zum letzten Mal einem Künstler Porträt gesessen hatte [9]. Alle Anwesenden stattete Menzel mit positiven, beim Betrachter Sympathie weckenden Zügen aus [10].

Die Frage, ob tatsächlich einmal alle diese Personen gleichzeitig an Friedrichs Tafel versammelt waren ist ohne Bedeutung. Zeitlich wäre es denkbar, da sie alle Anfang der 50er Jahre am preußischen Hof gelebt haben. Zweifel an dieser Zusammensetzung der Gäste äußerte seinerzeit schon der mit Menzel befreundete Berliner Schriftsteller Varnhagen van Ense, als er Menzels Bild auf der Berliner Akadmieausstellung sah: "Das Bild von Menzel, Friedrich der Große und seine Tischgenossen, gefällt mir am besten, obschon diese Personen nie gleichzeitig beisammen waren[11)].

Welche Personen hatte Menzel für seine "Tafelrunde" ausgewählt und mit welchem Interesse?

Gegenüber dem Holzschnitt [12)] hat sich zwar die Anzahl der Personen vermehrt, alle dort Dargestellten finden sich auf dem Gemälde wieder, doch läßt sich hinsichtlich der Wahl der Neuhinzugekommenen nichts Tendenzielles feststellen. Neu auf dem Bild sind de la Mettrie, Rothenburg und Stille, angenommen, bei der Rückenfigur handelt es sich um die gleiche Gestalt wie auf dem Holzschnitt .

Den Zeitgenossen Menzels waren die Dargestellten aus den Friedrich-Biographien der ersten Hälfte des 19.Jhts. bekannt. Diese Biographien haben alle auch dem Freundeskreis Friedrichs große Aufmerksamkeit geschenkt. Die Beschreibung der zwischen 1747 und 1756 fast täglichen Abendessen Friedrichs mit seinen Freunden boten sich hierfür an. Öfter wurden sogar Augenzeugenberichte zitiert, um dem Leser weiteres "historisches Beweismaterial" für die Friedrich immer wieder zugeschriebene Toleranz und Freizügigkeit in geistigen Dingen zu liefern [13)]. Menzel hatte Friedrich mit seinen engsten Freunden und Gesellschaftern umgeben, die alle Ausländer, überwiegend französischer Herkunft, und Emigranten waren. Voltaire, de l'Argens und de la Mettrie wurden in den Biographien des Königs wegen ihrer Schriften gegen die christliche Kirche gerühmt.

Den venezianischen Kunstschriftsteller Algarotti, der schon in Rheinsberg an den Gesellschaften Friedrichs teilgenommen hatte, pflegte man öfter als engsten Berater des Königs in Kunstangelegenheiten zu erwähnen.

General v.Stille, Erzieher der Prinzen August Wilhelm und Heinrich, General Graf v.Rothenburg und die Gebrüder Keith waren mit Friedrich aber in erster Linie durchs Militär verbunden. Man könnte in der Sitzordnung eine Gliederung nach dem Schema Militär - Schriftsteller sehen, doch muß dabei im Auge behalten werden, daß in der Friedrich-Literatur bei den Vertretern des Militärs meist auch deren literarische und staatspolitische Fähigkeiten Berücksichtigung fanden.

Bei der recht locker angeordneten Gesellschaft fallen zwei Gesprächsgruppen besonders auf: Friedrich und Voltaire einerseits, d'Argens und de la Mettrie andererseits. Alle vier standen der französischen Aufklärung sehr nahe. Religiöse Toleranz, sowie der Kampf gegen Aberglaube und Frömmelei waren die Hauptthemen ihrer Schriften, die bei den Friedrichbiographen immer wieder erwähnt wurden. Auch Kugler hatte dem Problem der Kirche eine breite Behandlung eingeräumt. Die Kritik am Hofleben Friedrich Wilhelm I., des Vaters Friedrichs [14)], hatte eigentlich dem noch regierenden König Friedrich Wilhelm III. gegolten.

Von Friedrich Wilhelm IV. hatte man bei dessen Regierungsantritt im Jahr 1840 von der liberalen Seite her neben der Einberufung einer "Volksvertretung" die Aufhebung der staatlichen Zensur und die Einführung weiterer Grundrechte, wie der freien Religionsausübung, erwartet.Doch nach anfänglichen Schwankungen zeigte sich schon bald, daß Friedrich Wilhelm IV. einen anderen als den erhofften Regierungskurs einschlagen sollte. Weder zu einer sog. "Volksvertretung" noch zur Verwirklichung der Grundrechte ist es im Lauf der 40er Jahre gekommen.

Friedrich v. Raumers Festrede zur jährlich an der preußischen Akademie der Wissenschaften stattfindenden Gedächtnisfeier zum Geburtstag Friedrichs II., am 28.Jan.1847 spiegelt die vor 1848 unter den Liberalen verbreitete Haltung zu der, durch die Regierung eingeschränkten geistigen Freiheit wieder. Kernpunkt der Rede Raumers war Friedrichs II. Verhältnis zum geistigen Leben, dessen Toleranz gegenüber den verschiedenen religiösen Richtungen im damaligen Preußen. Raumers Anspielung auf die die eigene Gegen-

wart beherrschende Orthodoxie, die für die geistige Unterdrückung verantwortlich gemacht wird, löste beim König, den konservativen Kreisen und der orthodoxen Geistlichkeit Empörung aus und führte zu Raumers Austritt aus der Akademie [15].

Durch die im Sommer 1848 einsetzende politische Reaktion und die zunehmende Festigung der konservativen Kräfte um Friedrich Wilhelm IV. hatten sich die Maßnahmen gegen Andersdenkende wieder verschärft. Die Kritik an der offiziellen Frömmelei und die unter der Regierung Friedrich Wilhelms IV. eingeführte "Sonntagsreform" blieb von liberaler Seite nicht aus [16]. So brachte auch Varnhagen Menzels "Tafelrunde" , nachdem diese vom Kunstverein angekauft und ausgestellt worden war [17], in direkten Zusammenhang mit diesem vieldiskutierten Anliegen der Liberalen und stellte die in Menzels "Tafelrunde" zum Ausdruck gebrachte Geistesfreiheit den augenblicklichen Verhältnissen gegenüber:

"Im Kunstverein die neuen Bilder angesehen. Ich freute mich auf's neue des prächtigen Bildes von Menzel, Friedrich des Großen Tischgesellschaft, meines lieben Königs, meines Voltaire's und der anderen wackeren Genossen, die hier beisammen sitzen. Da war Geist und Kraft in Preußen. jetzt haben wir den elenden Kirchentag, die Frömmler und Heuchler, die Prahler und Schwächlinge die düstere Sonntagsfeier, die nur den Schein erzwingt, und mehr Fluchen und Verwünschungen erweckt als Gebet. Das Volk hält sich am Abend um so mehr schadlos für den Zwang am Vormittag, je lästiger ihm dieser geworden ist. Unendlicher Schaden wird durch die Frömmler-Rotte angestiftet, Leidenschaft und Zorn erregt, und besonders Scheinfrömmigkeit begleitet von allen heimlichen Gottlosigkeiten. Ich verfluche das Unwesen täglich" [18].

Varnhagens Interpretation steht in der Tradition eines längst volkstümlich gewordenen Friedrichbildes, das Friedrichs Abendtafel zum Symbol der Freiheit, insbesondere der Geistesfreiheit machte.

Über diesen speziellen Aspekt und über diese Vorbildfunktion für die politische Gegenwart um 1850 hinaus wird in Menzels "Tafelrunde" ein allgemeiner Gedanke zum Ausdruck gebracht:

die Vertreter der französischen Aufklärung werden parallel zur deutschen Aufklärung aufgrund ihrer traditionellen Kirchenfeindlichkeit als Wegbereiter des deutschen Liberalismus gefeiert. Um die Verwirklichung der persönlichen Freiheit und somit der Gedankenfreiheit war es auch ihnen gegangen.

100 Jahre liegen zwischen der im Bild vorgegebenen Szene und der Akademieausstellung im Jahr 1850, auf der die "Tafelrunde" erstmals zu sehen war [19].

Wie präsentierte Menzel die Tischgesellschaft Friedrichs II. dem Betrachter des 19.Jhts? Mit welchen Mitteln gelang es ihm, Interesse und Einfühlung bei seinen Zeitgenossen zu wecken, und welche Absicht steckt hinter dieser spezifischen Art der Darstellung? Diese Fragen stellen sich dem heutigen Betrachter des Bildes.

Durch die genaue Wiedergabe der Räumlichkeit und der Personen erweckte Menzel bei der "Tafelrunde" die Illusion eines realen Ausschnitts aus den legendären Abendgesellschaften Friedrichs II. Die Personenauswahl und die individuelle Gestaltung des Raums haben die Funktion, den Betrachter von Menzels Parteinahme für Friedrich und seiner Einstellung zur aktuellen politischen Gegenwart zu überzeugen: Im Preußen Friedrichs hatten Denkfreiheit und religiöse Toleranz geherrscht. Menzel verwendete das Bild der "Tafelrunde" ganz im Sinn der liberalen Friedrichbiographen der 30er und 40er Jahre des 19.Jhts., die in ihren Werken an erster Stelle die geistige Freiheit und religiöse Toleranz des Königs rühmten. Gerade diese Züge werden und wurden schon immer von konservativer Seite negiert oder allenfalls als halbherziges Zugeständnis an den Zeitgeist gewertet. Mit der "Tafelrunde" erinnerte Menzel auch Friedrich Wilhelm IV. an die vorbildliche Regentschaft Friedrichs II. und an dessen Freundeskreis [20].

Menzel bot dem König das Bild für 2000 Taler an, dieser lehnte jedoch den Ankauf ab. Mit einer Ablehnung war vom Kunstverein gerechnet worden; er teilte Menzel mit, daß er im Fall einer Ablehnung, das Gemälde zum selben Preis ankaufen werde [21].Der Kunstverein kaufte das Bild und ließ es im nächsten Jahr stechen [22].

Bei den Zeitgenossen wurde Menzels Intention sehr wohl verstanden. Die VOSSISCHE ZEITUNG vom 24.Mai 1850 stellte in ihrer Beilage Menzels "Tafelrunde" vor und interpretierte sie auch so. Nach der Aufzählung der dargestellten Personen und dem Hinweis, man möge bei näherem Interesse die entsprechenden Kapitel in Kuglers Werk nachlesen, heißt es dort: "Die Szene fällt also in jene Zeit, in welcher der große König von freien, geistesverwandten Männern umringt, in freier geselliger Erholung und wissenschaftlicher Regsamkeit als Philosoph von Sanssouci lebte und vornämlich (sic!) des Umgangs des geistreichen Voltaires sich erfreute, welcher im Sommer den Glanzpunkt des Hofes bildete" [23].

Die Wahl des Stoffes wird gelobt und der Wunsch ausgesprochen, daß Menzel "uns bald wieder mit einem derartigen Werke erfreuen möge, da es vor Allem d i e s e s h i s t o r i s c h e G e n r e i s t , w e l c h e s d i e K r i t i k c u l t i v i r t w i s s e n w i l l " [24].

Menzels "Tafelrunde" wird in die Kategorie des historischen Genrebilds eingeordnet. In der Einleitung des Artikels wird das "historische Genre" als etwas definiert, was "uns allgemeine Momente und Charakterzüge bestimmter interessanter Zeiten und Persönlichkeiten vergegenwärtigt" [25].

Weniger zufrieden äußert sich die Kritik über die Ausführung des Bilds: "Was die Ausführung selbst anlangt, so konnte die ganze Farbenhaltung etwas klarer und kräftiger sein. Einzelne Partien verschwimmen zu sehr in das Graue und Unbestimmte der Lufttöne. Beispielsweise weisen wir nur hin auf die Perücke des Marqis d'Argens, welche mit dem nebelhaften Laquaien (sic!) fast in eine Masse zusammenfließt. Möge der Künstler diese unwahre Unklarheit, diese nebelhafte Unbestimmtheit vermeiden. Die technische Behandlung selbst erweist sich durchweg als höchst gewandt und geistreich" [26].

Als historisches Genrebild charakterisierte es auch Friedrich Eggers im DEUTSCHEN KUNSTBLATT, dem "Organ der Kunstvereine von Deutschland". Eggers definiert dort den Gattungsbegriff genauer als der Kritiker in der VOSSISCHEN ZEITUNG. Für ihn bedeutet er

die historisch getreue Abbildung einer bestimmten Gesellschaft, hier Friedrich mit seinen Freunden, in einem bestimmten Milieu, dem preußischen Hof in der Mitte des 18.Jhts [27].

Eggers schreibt: "Es ist ein höchst anziehendes, historisches und werthvolles Genrebild, das an sich den Gedanken einer geistreichen, heitern Tischgesellschaft an fürstlicher Tafel und in den Räumen eines königlichen Schlosses auf's gelungenste wiedergiebt, nicht zu rechenen, dass wir an den Gesichtern der Gegenwärtigen lebendig aufgefasste Porträts merkwürdiger und berühmter Personen, an der ganzen Umgebung und allem Beiwerk bis in's kleinste Detail einen vollen Griff in die Zeit, einen feinen Moment aus dem Hofleben des Philosophen von Sanssouci haben" [28].

In der eine Woche später erschienenen Fortsetzung des Ausstellungsberichts wurde die "Tafelrunde" bei einem Vergleich mit Eybels "Richard Löwenherz mit seinem Hofe, im Lager von Askalon, dem Gesange Blondels zuhörend" gegenüber diesem als historisches Charakterbild gelobt: "Weil Menzel durch die Idee, eine heitere Tafel im königlichen Schlosse aus jener Zeit zu schildern, einen wichtigeren Inhalt für sein Bild gewann und zur Darstellung brachte; dadurch blieb jenes Zuhören Aller, wenn einer spricht, ein bescheidenes Motiv. Ja indem Menzel sich der höchsten historischen Treue, des unermüdlichen Studiums befleissigte, erhob er sein Bild zu noch grösserer Bedeutung, es wurde ein historisches Charakterbild" [29].

In der DEUTSCHEN KUNSTZEITUNG FÜR BILDENDE KUNST UND DAS KÜNSTLERISCHE LEBEN DER GEGENWART wird die "Tafelrunde" ein Jahr später als genrehaftes Historienbild betrachtet [30]. Die Darstellung des "Allgemein-Menschlichen" ist es, was die "Tafelrunde" zu einem genrehaften Historienbild mache. Nicht als historische Personen, sondern als Individuen seien die Tafelnden für den Betrachter des 19.Jhts. interessant: "Die Figuren, die Lokalitäten, die dargestellten Scenen u.s.f. Menzels sind sämtlich historisch, ja erstere sogar historische Porträts, und doch sind seine Bilder keine Historienbilder in jenem strengen Sinne, weil sowohl der dargestellte Moment selbst wie die dargestellten Personen uns

weniger eine historische Entwicklung im Großen und Ganzen als vielmehr ein in den engen Rahmen des Genres eingeschlossenes- aber vielleicht um so interessanteres - Stück dieser Entwicklung repräsentiren und uns daher weniger eine historische als eine allgemeinmenschliche Perspective eröffnen. Das aber ist gerade der Reiz der Menzelschen Bilder, daß in ihnen Friedrich, sowie seine Generale und Gesellschafter, deren Erinnerung noch nicht so fern liegt, daß sie unserer modernen Vorstellungsweise ganz entfremdet wären, uns nicht als historische Personen, sondern als Menschen interessieren.Nicht unsere Phantasie, sondern unser Herz wird dadurch angeregt, und wir fühlen uns heimisch und behaglich, was einem Historienbilde im strengen Sinne gegenüber nicht möglich ist. Auf der andern Seite aber wird Menzel durch seinen wunderbar feinen künstlerischen Instinkt vor der Gefahr bewahrt, die Grenze des Genrehaften soweit zu überschreiten, daß die historische Größe und Bedeutung seiner Personen im Geringsten darunter leidet" [31].

Die "Tafelrunde" wird hier zum Vermittlungsstück zwischen Genre und Historie und zwar deshalb, weil keine der beiden Richtungen überwiegt sondern beide sich ergänzen. Genre und Historie sind durch das vermittelnde Element des "Allgemein-Menschlichen" angenähert [32]. Das Gemeinsame aller drei Kritiken liegt in der positiven Charakterisierung der "Tafelrunde" als einer Darstellung des Allgemein-Menschlichen, was soviel bedeutet wie die Darstellung von allgemeingültigen, für den Betracheter des 19.Jhts. noch immer vorbildlichen und verbindlichen Werten in einen bestimmten historischen Rahmen eingebunden.

Menzel wählte gezielt die Genre-Historie für die Übermittlung seiner Ansicht. Sie ermöglichte ihm sein von liberalem Gedankengut getragene Vorstellung, nicht seine unbedingt persönliche, von Friedrich zum Ausdruck zu bringen. Mit der inhaltlichen Botschaft und der Wahl der Bildgattung zeigte sich die Kritik einverstanden, nicht jedoch mit der künstlerischen Ausführung. Bemängelt wurde die nebelhafte Atmosphäre im Raum, das Verschwimmen einzelner Personen ins Graue und Unbestimmte [33].

Es ist anzunehmen, daß die von der Kritik beanstandete Spannung zwischen inhaltlicher und künstlerischer Form von Menzel beabsichtigt war. Die klare Zeichnung der Personen soll im Gegensatz zum nebelhaften Hintergrund stehen: in Zeiten geistiger Unklarheit (Hintergrund!) gebe es immer auch scharfsinnige Kritiker (Vordergrund!), im 18. wie auch im 19.Jhdt.

Die unterschiedliche Charakterisierung der "Tafelrunde" in den angeführten Kritiken spiegelt die bereits im ersten Drittel des 19.Jhdts. einsetzende und besonders in den 50er Jahren an Aktualität gewinnende Auseinandersetzung um den Begriff der Genre- und Historienmalerei wieder.

Um eine Annäherung, bzw. eine Aufhebung der Trennung zwischen Genre und Historie geht es auch Friedrich Theodor Vischer im Dritten Teil seiner Ästhetik. Zum Problem des Ineinandergreifens von Sittenmalerei, die Vischer synonym für Genremalerei gebraucht und Historienmalerei, schreibt Vischer 1853:

"Das Sittenbild kann jedoch auch die Geschichte in sein Bereich ziehen, indem sie die nicht geschichtlich gewordene Seite derselben als ihren Stoff ergreift"..."Das Hineingreifen in das Geschichtliche kann vielmehr so weit gehen, daß Personen dargestellt werden, deren Namen und Bedeutung allerdings die Geschichte aufbewahrt hat; aber nicht in einem der Momente der Gewohnheit, des Continuirlichen (sic!), wovon keine Geschichte als einem Einzelnen redet, kommen sie hier zur Darstellung: ein bekannter Feldherr, Künstler, Staatsmann, Fürst u.s.w. in irgend einer Situation, worin die Culturformen der Zeit, Soldatenleben, Familienleben, Fest, Genuß, Freud und Leid des täglichen Lebens nur dadurch bedeutender werden, daß sie an bedeutenden Namen als ihren Trägern zum Ausdruck kommen; ein Napoleon, die Runde im Bivouac (sic!) machend, ein Wallenstein mit Astrologie beschäftigt, ein Rubens im Atelier, ein Kant im Studierzimmer, ein Richelieu unter Hofleuten, die sich in der Weise damaliger Gesellschaft unterhalten, ein Friedrich der Große, als Kronprinz die Flöte vor dem Hofe spielend und Aehnliches: das sind geschichtliche Sittenbilder" [34].

Vischers Definition der Genremalerei erweitert den traditionellen Gattungsbegriff des Genre. Genre meint nicht mehr allein die, sich wiederum in Untergruppen aufteilende Darstellung bäuerlichen und kleinbürgerlichen Lebens [35].

In der Praxis der Ausstellungsberichte setzte sich, sofern es sich um positive Urteile handelt, bei den Friedrichbildern der Begriff des historischen Genre durch, wobei die Betonung auf dem Genre liegt.

In die Kategorie des historischen Genrebilds wurde die "Tafelrunde" auch im Ausstellungsbericht der VOSSISCHEN ZEITUNG vom 24.Mai 1850 eingeordnet:

"Unter den hinzugekommenen Genrebildern tragen zwei den Charakter des sogenannten h i s t o r i s c h e n Genres, also des Genres, welches uns allgemeine Momente und Charakterzüge bestimmter interessanter Zeiten und Persönlichkeiten vergegenwärtigt. Als ein solches historisches Genrebild verdient zunächst genannt zu werden, das von unserem geistvollen, durch seine Illustrationen zu K u g l e r ' s Geschichte Friedrichs des Großen rühmlichst bekannten, Adolph M e n z e l . F r i e d r i c h d e r G r o ß e i n S a n s s o u c i b e i T a f e l m i t s e i n e n F r e u n d e n (No 44) ist der Gegenstand seiner Wahl" [36].

Doch nicht nur positiv nahmen Menzels Zeitgenossen die "Tafelrunde" auf. Der mit E.K. unterzeichnende Berichterstatter der CONSTITUTIONELLEN ZEITUNG hätte Friedrich lieber in "einer späteren Epoche seines Lebens ähnlich situirt aufgefasst" gesehen, "wo sein Cynismus, der dieser Gestalt nicht wenig Popularität verlieh", da dies "dem historischen Anfluge des Ganzen unfehlbar mehr genutzt haben würde" [37].

Die "Tafelrunde" wird hier als unvollkommenes Historienbild aufgefasst, dessen Hauptmangel der Verfasser in der zu kleinen Auffassung Menzels sieht.

Um einiges negativer beurteilt der französische Schriftsteller L.Peisse Menzels "Tafelrunde", die 1855 auf der Pariser Weltausstellung zu sehen war.

DAS DEUTSCHE KUNSTBLATT hatte Peisses Bericht als Beispiel für ein ausländisches Urteil über die deutschen Werke im Pariser Kunstpalast abgedruckt [38].

Nach einer generellen Kritik an der deutschen Genremalerei, die "nur die sehr billigen Ansprüche eines gemäßigten Patriotismus" mache, folgt die Besprechung des Menzelschen Bildes, von dem Peisse nicht so recht weiß, ob er es zur Kategorie der Genremalerei zählen dürfe oder nicht. Bei der Aufzählung der dargestellten Personen fällt eine willkürliche Benennung auf; so erkennt Peisse Maupertuis und Arnaud-Baculard, obgleich diese auf dem Bild überhapt nicht dargestellt sind. Auch nennt er Menzel einen "Zögling der Berliner Akademie", was ebenfalls nicht zutrifft. Die Ausführung des Gemäldes ist der Hauptkritikpunkt:

" Dieser Lebhaftigkeit der Behandlung nach könnte man glauben, das Bild sei von einem unserer schnellfingerigen Pariser Tausendkünstler. Besonders fällt das capriziöse und feine Spiel der Lichter durch die Crystalle, das Porzellan und all' das zierliche Tafelgeräthe auf. Allerdings haben die pastellartig gestrichelten Töne etwas Flaues, dieser schillernde Vortrag etwas Oberflächliches. Auch könnte man finden, daß der Künstler an die Gläser und Teller mehr Geist gewendet hat, als an die Köpfe; aber im Ganzen ist dies immerhin ein sehr angenehmes Pasticcio des voltaireischen Styles.- Hr.M. ist ein leichtes, gewandtes, vielseitiges Talent. Er hat sich in verschiedenartigen Gegenständen und Behandlungsweisen versucht: Malerei, Zeichnung, Steindruck, Sittenbildern, Arabesken, Vignetten. Er steht in Berlin als Genremaler in großer Gunst, was ihn nicht gehindert hat, in die Königl.Akademie der schönen Künste aufgenommen zu werden. Es scheint, daß in Preußen die Begriffe über die Hierarchie der Talente und der Gattungen weniger steif sind, als in Frankreich. Descamps und Meissonier könnten dort Akademiker sein" [39].

Peisses äußerst konservative Kritik richtet sich in erster Linie gegen die französische Akademie und ihren impressionistischen Tendenzen und erst in zweiter Linie gegen die Berliner Akademie, in die selbst Genremaler wie Menzel aufgenommen würden, woraus zu

schließen sei, daß in "Preußen die Begriffe über die Hierarchie der Talente und Gattungen weniger steif " seien als in Frankreich [40].

Dies Urteil trifft insofern zu, als sich der Berliner Akademiedirektor Schadow tolerant gegenüber den verschiedenen Kunstrichtungen gezeigt hatte und neben dem großen Stil der Historienmalerei und religiösen Malerei der Genremalerei, die er als zukunftweisend erkannt hatte, einen Platz in seiner Schule gegeben hatte [41].

Die zeitgenössischen Kommentare zur "Tafelrunde" haben gezeigt, daß das Gemälde Probleme hinsichtlich der Zuordnung zu einer bestimmten Bildgattung aufwarf. Aus diesem Grund erläuterte in nahezu allen Kritiken der jeweilige Rezensent den von ihm gewählten Begriff; meist ordnete man das Bild dem historischen Genre zu, in den übrigen Fällen unterblieb eine Zuordnung völlig, oder man verzichtete bewußt darauf wie Peisse in seinem Bericht aus dem Pariser Kunstpalast.

Bei den folgenden Gemälden der Reihe setzt sich die Diskussion um die richtige Zuordnung fort. Die heftigsten Reaktionen löste Menzels "Friedrich der Große auf Reisen " aus.

II. 4. "Das Flötenkonzert"

Menzel begann 1849 mit dem "Flötenkonzert" [1], ließ es jedoch wegen der "Tafelrunde" liegen und arbeitete an ihm erst weiter, nachdem er von dem Potsdamer Kommerzienrat v.Jacobs den Auftrag erhalten hatte, das Bild zu vollenden [2]. Aus einer Notiz im DEUTSCHEN KUNSBLATT vom 10.Mai 1851 geht hervor, daß der Auftrag schon im Frühjahr 1851 erfolgt sein muß. Es heißt dort, Menzel habe das Bild bereits in der Untermalung fertig gehabt, als er den Auftrag erhielt. Ferner geht aus der Notiz hervor, daß es sich bei dem Bild um das Konzert für Friedrichs Schwester Wilhelmine im Jahr 1850 handle [3].

Über den Gegenstand des Bildes schreibt Menzel an seinen Freund Arnold: "Es ist der Gegenstand ein Abendkonzert Friedrichs des Großen

auf Sanssouci, Er selbst vor einer ausgewählten Zuhörerschaft unter Begleitung seiner musikalischen Notabilitäten die Flöte handhabend ich darf wohl sagen, ich habe mir meinen Stoff nie leicht gemacht, aber eine solche Aufgabe habe ich mir noch nie gestellt, und zwar (abgesehen von Allem andern) durch die geforderte Beleuchtung: Kerzenlicht von allen Seiten und von oben" [4].

Den Mittelpunkt des in warmen Rottönen gehaltenen Bilds nimmt der flötespielende Friedrich ein. Um ihn herum sitzen links und im Hintergrund Zuhörer der höfischen Gesellschaft, rechts die Musiker, und keiner Gruppe angeschlossen, steht Quantz, Hofkomponist und Friedrichs Musiklehrer, am rechten Bildrand in der Fensternische. Wie bei der "Tafelrunde" benennt eine Übersichtstafel die dargestellten Personen.

Das meiste Licht fällt auf die Damen der höfischen Gesellschaft, die beiden Schwestern Friedrichs, Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth und Amalie und die rechts hinter Friedrich sitzende Oberhofmeisterin der Königin , Gräfin von Camas. Rechts von dieser steht der Chevalier Chazot. Zwischen Wilhelmine und Amalie neigt neigt sich der Komponist und Konzertmeister der kgl.Kapelle, Graun, nach vorn. Den Platz neben ihm nimmt, Maupertuis, Präsident der Akademie der Wissenschaften ein, und am äußersten linken Bildrand der Schriftsteller Freiherr von Bielfeld. Vor diesem eine Hofdame im Profil, und die Gruppe nach vorn abschließend, der Oberhofmarschall Graf v. Gotter, Leiter der Berliner Oper.

Zu dieser hell beleuchteten, aufgelockerten höfischen Gesellschaft mit ihrer von echter und gekünstelter, bis zum gelangweilten An-die-Decke-Sch un reichenden Anteilnahme an Friedrichs Flötensolo steht die geschlossene, feierlich ernst wirkende Gruppe der Musiker in einem deutlichen Spannungsverhältnis. Die Gegenüberstellung von Bielfelds zur Schau getragenem Interesse und Quantz' konzentriertem Zuhören erinnert an Chodowieckis Bildserie "Natürliche und affekte Handlungen des Lebens" [5].

Dem durch Quantz' vertretenen Bürgertum wird hier wahres Musikverständnis und Einfühlungsvermögen zugeschrieben. Im Gegensatz dazu steht die nach außen hin gezeigte Anteilnahme der Adligen.

Friedrich, der sich durch seine dunkle Kleidung von den hellen Gewändern der Hofgesellschaft abhebt und dieser den Rücken zukehrt, verbindet die Musik mit dem Bürgertum. Durch seine Tätigkeit als flötespielender Künstler brachte ihn Menzel in die Nähe der bürgerlichen Erfahrungswelt. Im Zuge des Öffentlichwerdens des kulturellen Lebens kam seit dem ausgehenden 18.Jhdt. eine neue, bürgerliche Musikkultur auf [6]. Sogenannte Musikabende kamen in Mode. Menzel selbst war ein großer Musikfreund, Musik spielte in seiner Familie eine große Rolle [7].

Während der Arbeit am "Flötenkonzert" entstand sein "Salonkonzert" von 1851. Wie beim "Flötenkonzert" individualisierte Menzel die Konzertbesucher und hielt ihr unterschiedliches Verhalten fest. Auf einen Teil der Zuhörer fällt helles Licht von einem, ebenfalls aus der Bildmitte nach links verschobenen Leuchter; ein großer Teil des Raums liegt im Halbdunkel. Hinter den sitzenden Damen stehen die männlichen Zuhörer. Menzel griff hier auf eine, für Konzertszenen typische Anordnung zurück.

Von der Anordnung her läßt sich das Flötenkonzert mit Lancrets "Konzert im Salon" [8] vergleichen. Auch dort sitzen links, in einem Halbkreis angeordnet die Damen, hinter ihnen stehen die Zuhörer. Ihre unterschiedliche Kopfhaltung sorgt für Auflockerung und Bewegung innerhalb der Gruppe. Rechts davon haben die Musiker und vor diesen, an einem kleinen Tisch, eine Sängerin ihren Platz. Eine ähnliche Aufteilung findet man bei Chodowieckis "Hauskonzert" [9].

Sehr wahrscheinlich hatte Menzel Anhaltspunkte für die Sitzordnung bei Friedrichs Konzerten. Seine sorgfältigen Abmessungen und genauen Aufzeichnungen der Örtlichkeiten des Konzertzimmers von Sanssouci, unter Berücksichtigung der dortigen Lichtverhältnisse schildert bereits Paul O.Rave 1956. Menzel zeichnete einen Grundriß des Zimmers mit dem jeweiligen Standort der Personen und Gegenstände und vermerkte in Fuß ihre Entfernung von den verschiedenen Lichtquellen [10].Selbst die Fußstellung der einzelnen Personen hielt Menzel in seinem Grundriß fest [11].

In kompositioneller Hinsicht unterscheidet sich das Gemälde wesentlich von der Illustration des Kugler-Buchs [12]. Die auf eine geringe Anzahl reduzierte Zuhörerschaft nimmt den Bildvordergrund ein: links Wilhelmine, ein paar Worte mit dem neben ihr Stehenden wechselnd; rechts, neben der weiblichen Rückenfigur die Gräfin von Camas. Links hinter Friedrich Quantz und Graun, im rechten Hintergrund, nur schwach angedeutet, die Musiker. Friedrich, in höfischer Kleidung, bildet den Mittelpunkt der Szene, die Menzel wie folgt erläuterte:

"Abendmusik im Concertzimmer des königlichen Schlosses zu Potsdam. Dasselbe nach der Natur gezeichnet. In der Mitte Friedrich; das Costum anlangend, ist zu bemerken, daß Friedrich noch während dieser ersten Hälfte seiner Regierungszeit bei öfteren Gelegenheiten in eleganten Modekleidern von den heitersten Farben erschien. Im Hintergrunde lehnt Quantz, Friedrichs alter Flötenlehrer, am Pfeiler; neben ihm steht der Kapellmeister Graun, der Componist des bekannten Oratoriums 'der Tod Jesu'" [13].

Das höfische Milieu des Potsdamer Musikzimmers deutete Menzel in groben Zügen an. Im Vergleich dazu erinnern die Illustrationen anderer Künstler aus den 40er Jahren nicht an das Zeitalter des Rokoko. Einfach und nüchtern wirkt der Holzschnitt zum gleichen Thema in Reiches Friedrichbiographie [14]. Friedrich steht dort in Uniform und Dreispitz vor einer, an einen Thronbaldachin erinnernden Draperie mit der Flöte in den Händen, auf die vor ihm liegenden Noten blickend. Die Zahl der hinter ihm versammelten Musiker ist erheblich größer als bei Menzels Szenen. Der Bratschist auf Menzels "Flötenkonzert" weist Ähnlichkeiten mit dem, auch hier im rechten Bildteil befindlichen Bratschenspieler auf. Auf den Wandteppichen im Hintergrund läßt sich rechts Pesnes Kinderbildnis des dreijährigen Friedrich mit seiner Schwester Wilhelmine [15], und links Chodowieckis Reiterbildnis des Königs erkennen [16], was auffällt, da das Konzert eine Situation aus Friedrichs mittleren Jahren wiedergibt, während das Reiterbildnis eine Altersdarstellung des Königs ist. Zuhörer fehlen wie auch auf einem P.Haas zugeschriebenem Stich "Friedrich der Große in

seinen Erholungsstunden" [17].

Forster-Hahn vergleicht Menzels Holzschnitt und das Gemälde mit diesem Stich und stellt dabei "überraschende kompositionelle Gemeinsamkeiten" fest. Bei beiden Illustrationen warte der König auf den Einsatz; sowohl bei der Illustration , als auch beim Gemälde sei der Raum durch viele Kerzen erhellt, und ein von der Decke hängender Leuchter betone die Gestalt des Königs [18].

Von den genannten Darstellungen des Flötenspiels Friedrichs, einer Tätigkeit, die in der Friedrichliteratur meist im Zusammenhang mit der "Tafelrunde" behandelt wird, unterscheidet sich Rauchs Szene am Friedrich-Denkmal in wesentlichen Punkten. Friedrich tritt allein, ohne Musiker auf, im Hintergrund erscheinen drei Musen als Versinnbildlichung der musishen Begabungen des Königs. Links vom König liegt auf einem Hocker der Dreispitz, rechts sieht man den berühmten Armsessel, in welchem Friedrich starb.

Der Hauptakzent des 1851 fertiggestellten Denkmals liegt auf einer Würdigung der militärischen Leistungen Friedrichs und steht somit in einem deutlichen Gegensatz zu Menzels Friedrichdarstellungen dieser Zeit. Da Rauchs Denkmal, und besonders dessen Enthüllung am 1. Juni 1851 eine wichtige Rolle in der konservativen Friedrichverehrung spielen, folgt eine Erläuterung der Denkmalskonzeption.

Die verwirrende Entwicklungsgeschichte des Berliner Denkmals für Friedrich den Großen beginnt 1791 mit einem offiziellen Wettbewerbsaufruf und endet mit der Enthüllungsfeier im Sommer 1851. Sie spiegelt die unterschiedliche Vorstellung von einem Friedrich-Denkmal der preußischen Herrscher bis 1851 wieder. Eine wesentliche Rolle spielte dabei die Kostümfrage [19]. Friedrich Wilhelm II. wünschte noch eine Reiterstatue im römischen Kostüm, ähnlich der des Marc Aurel; Friedrich Wilhelm III. setzte sich für das historische Gewand ein und berief sich auf eine Kabinettordre, nach der Friedrich der Große in diesem Gewand darzustellen sei. Friedrich Wilhelm IV. endlich war mit Rauchs letztem Konzept einverstanden, welches den König im historischen Gewand zeigt [20].

Von Rauch, der 1830 in die Denkmalsplanung eintrat, stammt die Idee, den König inmitten seiner besten Feldherren zu präsentieren. Bis zum definitiven Auftrag an Rauch im Jahr 1839 hatten sowohl Rauch als auch Schinkel gegen Friedrich Wilhelms III. Idee einer trajanischen Säule anzukämpfen.

An den, zwischen 1830 und 1839 von Rauch entworfenen Modellen hatte der König ständig etwas auszusetzen. So wollte er die Feldherren in der untersten Zone des Sockels durch allegorische Reliefs ersetzt wissen. Rauch änderte sein Modell ab, griff aber nach 1840, d.h. nach der Grundsteinlegung und dem Tod Friedrich Wilhelms III., seinen ursprünglichen Plan wieder auf. Die allegorischen Figuren versetzte er in abgewandelter Form an die Ecken des oberen Sockelstreifens, an ihre Stelle kämen dann, wie zuerst geplant, die Reitergestalten und zwischen diese die Feldherren.

Schwierigkeiten bereitete die Auswahl der darzustellenden Personen. Die unterschiedlichen Ansichten über die Vorrangigkeit führte zu heftigen Debatten, zu denen u.a. auch Menzel als Fachmann herangezogen wurde. Dieser kritisierte die von Preuß und Schönig zusammengestellte Feldherrenliste, die durch das Fehlen einiger Waffengattungen entstandene Eintönigkeit und sprach sich für eine Änderung der Feldherrenstatuen aus, wobei nach seiner Ansicht Statuen "für solche bestimmt sein müssten, welche außer ihren Kriegstaten noch sonstige bedeutende militärische Eigenschaften, insbesondere zur Förderung des Metiers im Allgemeinen aufzuweisen hätten, während inschriftlich das Andenken derjenigen zu bewahren sei, welche durch einzelne Thaten Hervorragendes geleistet" hätten [21]. Menzels Vorschläge wurden von Rauch akzeptiert [22].

Der oberste Sockelstreifen des dreifach gegliederten Postaments ist der Person Friedrichs gewidmet, die beiden unteren bedeutenden Zeitgenossen Friedrichs, teils in Figuren, teils in Inschriften. An den abgestumpften Ecken des obersten Sockelreliefs befinden sich die Personifikationen der vier Kardinaltugenden; zwischen ihnen Reliefs mit Themen aus Friedrichs Leben, ein Gemisch aus allegorischen und realistischen Szenen aus Friedrichs Jugend und

Regierungszeit, unter ihnen das Relief mit dem flötespielenden Friedrich [23].

Das Denkmal würdigt in erster Linie Friedrichs militärische Leistungen. Gegenüber anderen berühmten Zeitgenossen sind die Feldherren stärker vertreten und haben auch die besseren Plätze am Monument inne.

Kurt Merckle erinnert daran, daß schon bei der Enthüllung des Denkmals "der Volkswitz sich des Umstandes bemächtigt habe, daß die Civilisten am Monument einen so schlechten Platz bekommen haben und unter den Schwanz des Pferdes gestellt wurden" [24].

Es fällt auf, daß auf den Inschriftentafeln die Namen d'Argens, Voltaire und Chodowiecki fehlen [25]. Als Männer aus dem nächsten Freundeskreis hätten d'Argens und Voltaire in die Reihe der Jordan, Maupertuis und Fouqué gehört.

Ihre Ausklammerung spricht für die Ablehnung und Negierung des Aufklärers Friedrich seitens des preußischen Hofs unter Friedrich Wilhelm IV. Ähnlich verhält es sich mit Chodowieckis Namensnennung. Chodowiecki hatte als einer der ersten zur Verbreitung des populären, dem Bürgertum und den liberalen Tendenzen nahestehenden Friedrichbild beigetragen.

In der Grundidee des Denkmals ist eine Verherrlichung der auf die Armee gegründete Macht der Monarchie zu sehen: der Herrscher wird von den Hauptstützen der Armee getragen, den höchsten Feldherren Friedrichs. Der König selbst sitzt leicht nach vorn gebeugt, in Uniform mit Hut und Krückstock zu Pferd. Zur Charakterisierung seiner königlichen Würde gab Rauch Friedrich den Königsmantel um die Schulter.

Zwischen der Grundsteinlegung des Denkmals 1840 und der Enthüllung 1851 hatte sich ein beträchtlicher Gesinnungswandel vollzogen [26]. Am Tag der Grundsteinlegung, zugleich ein Jahrestag der Thronbesteigung Friedrichs II. hielt Alexander v. Humboldt eine Festrede, mit der er sowohl Friedrich II., als auch den gegenwärtigen König Friedrich Wilhelm III. ehrte.

Humboldt stellte einen Tradtionszusammenhang her zwischen der Regierung Friedrichs II. und der eigenen Zeit. Im Mittelpunkt

seiner Rede stand die Erinnerung an die "Versöhnung von Herrschaft und Freiheit" in der friderizianischen Staatsverwaltung und das "ungehinderte Streben nach Wahrheit und Licht", als "Erbe Friedrichs II." [27].

Die Enthüllungsfeier am 31.5.1851 war wie die Grundsteinlegung ein großer offizieller Akt [28]. Otto v. Manteuffel beschwor in seiner Rede den "altpreußischen Sinn", das Selbstgefühl mit dem Friedrich II. jeden Preußen erfüllt habe. Zu ihm gehöre "die opferwillige, die unerschütterliche Treue des Volkes zu seinem angestammten Fürstenhause", dieser altpreußische Sinn fände "seinen lebendigsten und treuesten Ausdruck" in der Armee [29].

"Es ist der Rekurs der Ruhmesgeschichte des großen Königs auf dessen Leistungen, auf den Kriegsfürsten. Das Heer ist im Kampf gegen die Revolution, gegen Liberalismus und Fortschritt zum alleinigen Hort altpreußischen Geistes geworden". Mit diesen Worten faßt Richard Nürnberger sehr treffend das Fazit der Rede zusammen [30].

Verschiedene Zeitungen spiegeln die Distanz liberaler Kreise zu der Enthüllungsfeier wieder. In der liberalen NATIONALZEITUNG erschien ein Aufsatz "Zur Errichtung des Friedrichdenkmals" mit einem entschiedenen Bekenntnis zu Friedrichs Staat und einer kritischen Distanz zum Preußen der Gegenwart [31].

Am 26. Mai, also bereits 5 Tage vor der Feier, wurde die Urwählerzeitung wegen eines Artikels über Friedrich II. und die Berliner am 31.Mai 1851 beschlagnahmt [32].

Friedrich Eggers versucht im DEUTSCHEN KUNSTBLATT die Feier möglichst neutral, ohne politischen Akzent, zu schildern [33].

Kritik an der, unter Ausschluß des "eigentlichen" Volks, stattgefundenen Feier übte auch Varnhagen [33]. Schon zwei Tage vor der Feier erwähnt er eine gegen den herrschenden König gerichtete Schmähschrift am bewachten Denkmal [34].

Merckle zitiert einen wenige Tage nach der Feier gefundenen anonymen Zettel mit dem Wunsch nach einer Wiederkehr der Regierung Friedrichs II. und einer deutlichen Absage an Friedrich Wilhelm IV. [35].

Zur gleichen Zeit,als seitens des preußischen Hofes Friedrichs militärischen Siege gefeiert wurden, malte Menzel sein "Flötenkonzert" mit dem musikliebenden Friedrich, dessen Auftreten in Uniform nicht als Anspielung auf den siegreichen Feldherrn verstanden sein will. Vielmehr entspricht diese Kleidung dem populären Bild des musizierenden Königs, wie ihn auch die bereits erwähnten Stiche zeigen.

Die Rekonstruktion der Entstehung des Bildes gibt Aufschluß über Menzels Werkvorbereitung und seine realistische Art der Darstellung. Wie bei der "Tafelrunde" entwarf Menzel anhand einer sehr viel kleineren Ölskizze [36] in groben Zügen die kompositionelle Gestaltung des Bildes. Abgesehen von den grellen Farben der Ölskizze und der nicht berücksichtigten, durch das Kerzenlicht erzeugten Atmosphäre stimmen Gemälde und Skizze in ihrer Gesamtanlage weitgehend überein.

Bei der Skizze wirkt alles noch lebhafter, die Anordnung ist weniger ausgewogen und die Gegensätzlichkeit der linken und rechten Bildhälfte kommt noch nicht zur Geltung. Die, den Cembalospieler z.T. verdeckende Gestalt im Bildvordergrund nimmt auf dem Gemälde den Platz der Hofdame neben Amalie ein. Friedrichs Haltung erscheint noch unsicher und wirkt eckig. Auch stimmt die zu senkrechte Handhabung der Flöte nicht ganz. Quantz, Friedrichs Musiklehrer, steht hier noch nicht abseits, sondern ist mit dem neben ihm stehenden Graun in die Musikergruppe miteinbezogen. Schon hier auf der Skizze fällt die klare Durchzeichnung sowohl des Kronleuchters und seines Spiegelbilds, als auch die des Notenständers auf.

An den Studien zum Notenständer [37] zeigt sich Menzels Bemühen um größtmöglichste Authentizität besonders gut. Menzel zeichnete den Notenständer von den verschiedensten Seiten, trug die abgemessenen Werte in Zoll ein und machte Anmerkungen zum Material: "Die Pulttafel auf beiden Seiten Schildpatt vorn mit weißem Perlmutter verziert. Alle übrige Dekoration vergoldete Bronze".

Den Kerzenleuchter des Konzertzimmers in Sanssouci behandelte Menzel ebenfalls äußerst sorgfältig. Auch hier füllte er das Skizzenblatt mit Anmerkungen [38].

Einen Einblick in Menzels Schaffensprozeß gibt die stufenartige Entwicklung der Gestalt Friedrichs, die Menzel, auf zwei Blätter verteilt, in vier verschiedenen Ansichten wiedergab. Ein Blatt zeigt den Körper etwa bis zur Hüfte, die Hände halten die Flöte, links oben auf dem gleichen Blatt findet sich eine weitere Skizzierung der Fingerstellung [39]. In das Gemälde übernahm Menzel die rechte Hand der größeren, die linke der kleineren Zeichnung. Friedrichs Beinstellung ist auf diesem Blatt bereits angedeutet. Auf einem weiteren Blatt umriß Menzel den Rock Friedrichs bis zu den Waden und die Stiefel [40].

Menzels Werkvorbereitung läßt sich auch anhand der Modellstudien zur Gräfin v.Camas genau verfolgen. Für die Oberhofmeisterin zog Menzel die achzigjährige Frau v.Waldow als Modell heran. Im Unterschied zu den meisten anderen Studien zu den Friedrichbildern datierte Menzel das Blatt der Modellstudie zur Gräfin v.Camas und nannte das Modell namentlich [41]. Die richtigen, dem Alter der Achzigjährigen entsprechenden Gesichtzüge zu treffen, hatte Menzel sich zur besonderen Aufgabe gemacht. Ein weiteres Blatt mit schärfer konturierten Gesichtszügen [42] diente dann als direkte Vorlage für das Bild. Menzel übertrug hier die Züge einer zu seiner Zeit lebenden Person in die historische Szene des Flötenkonzerts Friedrichs des Großen. Solche, die historisch getreue Wiedergabe betreffenden Ungenauigkeiten fielen schon bei der "Tafelrunde" auf . Bei den folgenden Gemälden sind sie ebenfalls anzutreffen. Dies spricht für Menzels Freiheit als Künstler, der sich nicht einer naturalistischen Wiedergabe des ihm zu Verfügung stehenden Materials verpflichtet fühlte, sondern auswählte und dem Betrachter die Welt Friedrichs II. so vorführte wie er sie als Künstler des 19.Jhdts. sah.

Im Vergleich zur verkrampften Haltung der Frau v.Waldow wirkt die der Gräfin im Gemälde lockerer und entspannter. Zieht man zur Rekonstruktion die Modellstudie Ka.674 hinzu, dann läßt sich über den Entwicklungsprozeß dieser Figur folgendes sagen: da die achzigjährige Frau v.Waldow nicht mehr in der Lage gewesen sein mag, eine aufrechte Haltung für längere Zeit einzunehmen, an der

Modellstudie Kat.676 wird dies sichtbar, wählte Menzel vermutlich für die Darstellung einer aufrecht Sitzenden ein Modell mittleren Alters, das er aus einer ähnlichen Perspektive zeichnete.

Die bildartige Figurenstudie für Friedrichs Schwester Wilhelmine führte Menzel in Pastell aus [43]. Mit nur geringfügigen Änderungen übernahm er die Haltung des Modells; Kleidung und Porträt veränderte er und gab ihm die Züge Wilhelmines, wie er sie von Pesnes Porträts kannte [44].

Ebenfalls die ganze Figur erfassende Modellstudien finden sich zu Amalie [45] und Bielfeld [46].Gegen diese ausgeführten Studien wirken die skizzenhaften Detailstudien zu den Musikern [47] eher flüchtig.

Alle vorgestellten Skizzen und Detailstudien sprechen für Menzels Streben nach dem Anschein größtmöglicher Authentizität. Von der zeitgenössischen Kritik wurde die historisch getreue Wiedergabe der Gegenstände als "gesunder Realismus" gelobt:

"Dass Menzel neben den erfüllten Anforderungen an die Idee des Bildes, alle Äußerlichkeiten, Kleider, Geräth, Lokalität u.s.w. mit einer ungezwungenen und sich wie von selbst verstehenden Treue, mit einem gesunden Realismus wiedergegeben hat, so dass ein Flötist bemerken könnte, daß der König eben das d auf der vierten Linie greift, braucht nicht erst gesagt zu werden" [48].

In eine ähnliche Richtung weist eine kurze Anmerkung zum "Flötenkonzert" in der SPENERSCHEN ZEITUNG: "Und es ist allen Künstlern nicht genug zu empfehlen ihre handelnden Personen w i r k l i c h das thun zu lassen, was sie vorstellen sollen, wie z.B. Adolf Menzel in seinem jetzt ausgestellten Bilde "Concert auf Sanssouci" es gethan, wo man dem "großen König" es schon an der eigenthümlich gezogenen Nase ansehen kann, daß er wirklich Flöte bläst" [49].

Mit einer größeren Sicherheit, als es noch zwei Jahre zuvor bei der "Tafelrunde" der Fall gewesen war, spricht die Kritik dem "Flötenkonzert" den Charakter eines Historienbilds ab. Das DEUTSCHE KUNSTBLATT schreibt hierzu: "Das gegenwärtige Bild ist mehr, sozusagen, der Reflex eines Historienbildes oder Keim

zu einem solchen. Es behauptet in der Genre-Historie die höchste Stelle, weil man dem Ganzen, weil man den geschichtlichen Figuren darin deutlich anmerkt, dass die Scene die augenblickliche und kurze Mussestunde eines Mannes schildert, welcher mehr versteht, als die Flöte zu blasen" [50].

"Der Unterschied zwischen der "Historie" und dem historischen Genre" ist nicht so subtil, als es Manchem scheinen mag und wird besser an Beispielen als durch lange Auseinandersetzungen nachzuweisen sein" [51]. Nach dieser Einleitung begründet der mit p unterzeichnende Kritiker der KREUZZEITUNG seine Zuordnung des "Flötenkonzerts" zum historischen Genre folgendermaßen: "Und dennoch ist, weil es sich um keine Charakteristik Friedrichs des Großen als großen Mannes und Fürsten, sondern um eine Aeußerung der poetischen Empfindung und des musikalischen Talents handelt, der Vorgang ein genremäßiger. Der Künstler, welcher uns bereits eine andere Seite des persönlichen Charakters Friedrichs des Großen, nämlich seine spirituelle Lebendigkeit, in dem berühmten Bilde "Friedrich der Große und seine Gesellschafter bei der Mittagstafel" vorführt, hat sich auch in dem obigen mit seinem Takte durchaus von jedem sogenannten historischen Style fern gehalten und den Vorgang in lebendigster und drastisch-effektvollster Wahrheit zur Darstellung gebracht" [52].

Wiederum ist es die Schilderung des Menschen Friedrich, was die Kritik daran hindert, Menzels Bild als Historienbild zu akzeptieren.

II. 5. "Friedrich der Große und General Fouqué " und "Friedrich der Große und die Tänzerin Barbarina"

Im Dezember 1851 hatte Menzel von dem französischen Kunsthändler Goupil den Auftrag zu den beiden Bildern erhalten [1]. Das DEUTSCHE KUNSTBLATT schreibt im März 1852 über den Auftrag: "Adolph Menzel hat von dem bekannten französischen Kunsthändler Goupil zwei Genrebilder bestellt erhalten, welche Darstellungen aus der dem Künstler

so geläufigen Rokokozeit zum Gegenstand haben sollen. Derartige Aufträge aus Frankreich an hiesige Künstler gehörten bisher zu den seltensten Vorkommnissen, während der umgekehrte Fall häufiger stattzufinden pflegte" [2].

Aus dieser Notiz scheint hervorzugehen, daß von Goupil kein konkretes Bildthema vorgeschrieben war. Die Anweisungen beschränken sich auf Gattung und Zeitalter. Erwünscht waren zwei Genrebilder aus der Zeit des Rokoko, was nicht sonderlich verwundert, da gerade in Frankreich die Mode des Zweiten Rokokos in der ersten Hälfte des 19.Jhdts. auch in der Kunst tonangebend war [3].

"Friedrich der Große und General Fouqué"

Im Bildvordergrund sieht man den von einem Diener im Rollwagen geschobenen General; dicht neben ihm, zu seiner Rechten Friedrich, der gerade dabei ist, Fouqué etwas durch das Hörrohr mitzuteilen. Friedrich spricht noch nicht, seine Lippen sind geschlossen; Fouqués Gesichtszüge wirken freudig gespannt. Die drei, in Dreieckskomposition angeordneten Männer werden von Friedrichs Windspiel begleitet. Im oberen Hintergrund sieht man einen Teil des Schlosses von Sanssouci. Die Gruppe selbst bewegt sich auf einem der Terassenabschnitte der Gartenanlage von Sanssouci. Szenen dieser Art sollen nach den Biographen des Königs in dessen Alter alltäglich gewesen sein. So berichtet Reiche , Fouqué habe sich mit Hilfe einer Maschine verständigt, als er nicht mehr sprechen konnte [4]. Mit der Tafel auf Fouqués Knieen wollte Menzel diese "Machine" mit ins Bild bringen. Aus einem Brief Friedrichs an Fouqué geht hervor, daß Friedrich diesem das Hörrohr 1769 geschenkt hatte [5].

Friedrich und Fouqué kannten sich aus der Kronprinzenzeit in Küstrin. Später zählte Fouqué zu den Gesellschaftern in Rheinsberg. Er verließ vorübergehend Preußen und ging für zwei Jahre in dänische Dienste. Nach Friedrichs Thronbesteigung kehrte er zurück, zeichnete sich in den schlesischen Kriegen aus und geriet

in österreichische Gefangenschaft, aus der er 1763, also unmittelbar nach Ende des Siebenjährigen Kriegs, zurückkehrte. Der spätere Briefwechsel zwischen Friedrich und Fouqué ist geprägt von Friedrichs Sorge um die Gesundheit des greisen Fouqué[6].

Kugler schildert die Freundschaft der Beiden: "Zwei Andere, Fouqué und der Lord-Marschall Keith, beide hochbetagt, blieben bis an ihren Tod getreu zur Seite des Königs und erfreuten sich der teilnehmendsten Sorgfalt, mit der Friedrich, sebst schon die Beschwerden des Alters fühlend, ihre letzten Tage zu erheitern suchte"..."Um seine Spaziergänge in des Freundes Gesellschaft zu genießen, ließ Friedrich ihn, den seine Füße nicht mehr tragen wollten, in einem Sessel die Treppen hinabtragen, in einen eigens dazu verfertigten Wagen setzen und durch die Alleen von Sanssouci fahren, während er zu Fuß nebenher ging"[7].

Einen solchen Moment hielt Menzel bereits in seinem Holzschnitt fest[8]. Die Szene spielt dort in den bereits 1797 abgebrochenen Marmorkolonnaden von Knobelsdorff. Menzel kannte diese also nicht aus eigener Anschuung und hatte daher auf bildliche Vorlagen zurückgreifen müssen. Menzel erwähnt dies auch in seinem Historischen Nachweis zu den Holzschnitten[9]. Ein Kupferstich von J.D.Schleuen mag ihm dabei als Vorlage gedient haben[10].

Deutlicher als auf dem Gemälde ist beim Holzschnitt die Richtung angegeben, aus welcher die kleine Gruppe kommt. Hier dominiert die architektonische Umgebung, beim Gemälde dient sie als Kulisse.

Gegenüber dem Holzschnitt hat sich an der dargestellten Beziehung zwischen den beiden Freunden nicht viel verändert. Friedrichs Haltung ist auch hier die des alten Fritz, im Ausdruck der Gebrechlichkeit alldings noch gesteigert. Zwar verdeckt der große Dreispitz das Gesicht des Königs zur Hälfte, doch deuten die kantige Kinnlinie und die eingefallenen Wangen auf Friedrichs herbe Züge im Alter.

Friedrich erscheint hier, wie selten ein König, mit allen Kennzeichen des Alters und der Gebrechlichkeit.

Wie Rainer Schoch am Beispiel des Thronbildnisses Kaiser Franz I. von Friedrich Amerling darlegt, sollten im 19.Jhdt. Altersdarstellungen von Herrschern dazu beitragen, den Monarchen dem bürgerlichen Betrachter nahezubringen [11]. Bei Amerlings Porträt konnte sich der Betrachter im König als Dulder repräsentiert sehen. Bei Menzel ist es mehr die Gebrechlichkeit im Alter und die Freundschaft zu einem Jugendfreund, was den Betrachter in eine emotionale Beziehung zum König bringen sollte.

Als Freundschaftsbild wurde diese Szene auch von Menzels Zeitgenossen verstanden. Fontane erinnert in seiner Kurzbiographie des Generals Fouqué an Menzels Bild und würdigt es als treffende Charakteristik des Freundes Friedrich II.:

"Es verrät eine feine Auffassung von seiten des Malers: Als Adolf Menzel dieses Bild entwarf, traf er sehr richtig den charakteristischen Moment im Leben Fouqués, der, wenn er richtig charakterisiert werden sollte, nicht in Jugend und Waffenglanz, sondern, wie hier geschehen, in seiner Gebrechlichkeit dargestellt werden mußte.Denn der Fouqué an der Spitze einer Sturmkolonne wäre nur einer unter vielen gewesen, während der Fouqué im Rollstuhl, den König plaudernd zur Seite, eine für sich bestehende Erscheinung ist. Nicht als General seines Kriegsherrn, als Freund seines Königs hat er seine poetische und auch historische Bedeutung. Es fiel ihm nämlich in seinen alten Tagen, und nachdem die eigentlichen Ruhmestage längst hinter ihm lagen, die eigentliche Aufgabe zu, der Gegenstand zu werden, an dem sich die menschlich schönste Seite im Leben des Großen Königs am vollsten entwickeln konnte. Denn es ist zu allen Zeiten ein Kriterium eigner Größe gewesen, die Unterordnung unter einen Größeren, selbst das Sichopfern für ihn, fast wie ein Bedürfnis zu empfinden. Und daß große Züge, daß ein hoher Stolz in dem demütigen Herzen Fouqués zu finden war, werden wir auch sonst noch Gelegenheit finden hervorzuheben" [12].

Der VOSSISCHEN ZEITUNG gab die Ausstellung des Bilds im Salon Sachse [13] Anlaß zu einem allgemeineren Lob des Künstlers:

"Von den übrigen Bildern bemerkten wir noch folgende bedeutende Werke...und vor Allem ein kleines Meisterwerk unsers unüber-

trefflichen Adolph Menzel, "Friedrich der Große im Gespräch mit dem General Fouqué"(No.273), welches den alten schwachen General in einer Allee von Sanssouci auf seinem Rollwagen sitzend zeigt, wie er, das Höhrrohr am Ohre, auf die herablassenden Worte seines königlichen Freundes, der zu Fuße neben ihm hergeht, horcht. Es ist auch hier wieder, in diesem anspruchslosen Bildchen, eine Prägnanz und Liebenswürdigkeit der Charakteristik, wie sie nur Menzel wiederzugeben im Stande ist" [14].

Einen Monat zuvor war Menzel als Mitglied in die Akademie der Künste aufgenommen worddn [15]. Seit diesem Zeitpunkt häufen sich in der Presse Berichte über sein Werk.

"Friedrich der Große und die Tänzerin Barbarina"

Das Bild zeigt eine kleine Abendgesellschaft mit dem jugendlichen Friedrich. Links vor diesem steht die zu ihrer Zeit berühmte Tänzerin Barbarina. Vor ihr kniet der venezianische Kunstschriftsteller Algarotti, den Menzel bereits auf der "Tafelrunde" dargestellt. Neben der Barbarina steht Chazot. Rechts im Bild, zwischen Friedrich und Algarotti der Graf Rothenburg.

In den meisten Friedrichbiographien wird die Anwesenheit der Barbarina in Berlin und ihre enge Vertrautheit mit dem König geschildert [16]. Bei Kugler, dessen Text Menzel wohl am besten kannte, heißt es dazu: "Oper und Ballet wurden in höchster Vollkommenheit ausgeführt und gaben dem öffentlichen Leben Berlins ein eigen festliches Gepränge. Die vorzüglichsten Sänger, Sängerinnen und Tänzerinnen berief Friedrich zum Schmuck seiner Bühne. Unter diesen ward besonders die Tänzerin Signora Barbarina, bei der sich körperliche Anmuth und feine geistige Bildung in seltenem Maße verbanden, hoch gefeiert, und auch der König unterließ es nicht, ihr seine Huldigungen darzubringen. Nach der Oper pflegte er gern, wenn sie getanzt hatte, in ihrem Kabinette den Thee einzunehmen, zuweilen auch ward sie von Friedrich selbst in vertrauter Gesellschaft zum Abendessen eingeladen. Dies war eine seltene Aus-

zeichnung, da Friedrich schon in dieser Zeit fast ausschließlich nur im Kreise der männlichen Freunde verkehrte" [17].

Die Barbarina war 1744 bis 1748 an der Berliner Oper. Zuvor war sie in Paris, London und Venedig aufgetreten [18].

Bei der Wiedergabe der Tänzerin orientierte sich Menzel zunächst an Pesnes Gemälden der Barbarina; besonders an jenem in Friedrichs Arbeitszimmer im Berliner Stadtschloß [19]. Menzel zeichnete die Figur der Tänzerin dem Vorbild getreu nach, notierte in abgekürzter Form die einzelnen Farbtöne und brachte auf dem gleichen Blatt einen Schlüssel dafür an [20].

Menzel beschränkte seine Studien jedoch nicht auf diese berühmt gewordene Vorlage, sondern faßte weitere Gemälde Pesnes [21] ins Auge. Außerdem hatte er, wie aus einer Notiz Varnhagens hervorgeht, von diesem ein leider nicht näher bezeichnetes Miniaturbild zur Verfügung gestellt bekommen [22].

Wie bei keinem anderen der Friedrichbilder zeigt sich an diesem kleinen, für den französischen Kunstmarkt bestimmten Bild, Menzels Auseinandersetzung mit der französischen Kunst des 18.Jhdts., insbesondere der Watteaus, mit der er sich bereits 1839, nicht zuletzt aufgrund Kuglers positiver Wertung des Franzosen, beschäftigt hatte. Werner Schmidt veröffentlichte 1958 einen Aufsatz über Watteaus Einfluß auf Menzels Kugler-Illustrationen [23]. Schmidt zeichnet darin unter Heranziehung der Skizzenbücher Menzels Weg von der ersten Beschäftigung mit Watteau bis zur Neugestaltung Watteauscher Vorbilder nach. Von Watteau hatte Menzel in unermüdlicher Fleißarbeit gelernt, Menschen in räumlicher Drehung darzustellen.

Es sollte mehr als 10 Jahre dauern, bis Menzel diese Kenntnisse endlich anwenden konnte. Erst der Auftrag Goupils bot ihm hierzu Gelegenheit.

Die Gestalt der Barbarina geht eindeutig auf Watteaus Rückwärtsblickende der ersten und zweiten Fassung der "Einschiffung nach Kythera" zurück. Wie dort zieht die weibliche Hauptgestalt durch ihren auffordernden Blick die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Schmidt, der Menzels "Studien nach Watteaus Ladenschild

der Firma Gersaint" aus den 40er Jahren unabhängig von dem Barbarina-Bild behandelt, sieht in dieser weiblichen Hauptfigur eine Neuschöpfung Menzels, sozusagen eine Ergänzung Watteaus [24]. Das Motiv der Rückwärtsblickenden kann jedoch kaum als Neuschöpfung oder Ergänzung Watteaus angesehen werden; vielmehr diente Menzel nicht das "Ladenschild der Fa.Gersaint", sondern die "Einschiffung nach Kythera" als Vorlage. Menzel selbst hatte sein Studienblatt auch viel allgemeiner mit "Costume nach Watteau" benannt.

Menzels eigentliche Leistung liegt in der Umwandlung der Darstellungsmittel des 18.Jhdts. und deren Anpassung an das 19.Jhdt. Dem Unpersönlichen, dem äußeren und inneren Abstand der Menschen auf Watteaus galanten Szenen setzt er die Intimität einer kleinen Gesellschaft entgegen. Die Welt des Theaters ist aus der idealen Landschaft Watteaus in die Enge einer Theatergaderobe verlegt.

Ganz unterschiedliche emotionale Reaktionen sind wiedergegeben: Im Vordergrund die kokett über die Schulter blickende Barbarina, vor ihr der zweifellos etwas tölpelhaft dreinblickende Friedrich, links neben ihm der süffisant lächelnde Chazot. Rothenburg und Algarotti blicken beide bewundernd auf die Barbarina.

Nicht allen Dargestellten gab Menzel die Züge der historischen Personen, sondern er übernahm die Porträts seiner Modelle. So kann man das Lächeln der Barbarina in dem Gesicht seiner Schwester Emilie wiedererkennen, wie es das Blatt "Emilie und Richard Menzel als Modellstudie für die Barbarina und Chazot" [25] zeigt. Der neben der Barbarina stehende, mit den Zügen von Menzels Bruder Richard versehene Chazot trägt unter seinem Linken Arm eine Maske mit Voltaires Zügen, wie sie Menzel im "Kugler" für den wütenden Voltaire gezeichnet hatte [26]. Auf oben erwähntem Studienblatt Kat.553 hat Menzel die Maske bereits durchgezeichnet. Pesnes Porträt, an dem sich Menzel offensichtlich orientierte, zeigt Chazot ebenfalls mit einer Maske, diese erinnert jedoch in keiner Weise an Voltaire [27]. Das Verhältnis zwischen den beiden Franzosen soll äußerst schlecht gewesen sein [28].

Die Modellstudie zu Friedrich II. [29] übertrug Menzel ohne wesentliche Änderungen ins Bild. Friedrich sitzt breitbeinig,

äußerst ungalant, der Situation nicht ganz gewachsen, wie ein Fremdkörper inmitten der Runde.

Friedrichs gestörtes Verhältnis zu Frauen war neben seiner Kleinwüchsigkeit ein wesentliches Verbindungsmoment zwischen Menzel und Friedrich. Mit dieser Seite des Königs konnte sich Menzel sehr wohl identifizieren. Es ist durchaus denkbar, daß sich Menzel hier selbst in der Gestalt Friedrichs dargestellt hat.

Menzel ging zwar so weit, den übrigen Versammelten Porträts seiner eigenen Umgebung zu verleihen, bei Friedrich machte er dann doch Halt . Es erschien ihm wohl doch unangemessen, Friedrich mit seinen Zügen auszustatten.

Diese Szene aus Friedrichs Leben zu Beginn seiner Regierungszeit stellte Menzel dem Altersbild mit Fouqué als Pendant zur Seite. Dem abwechslungsreichen Leben des jungen Königs steht das des Königs im Alter gegenüber. Menzel zeigte die den verschiedenen Lebensaltern gemäßen Formen der Geselligkeit. Hier konnte sich auch der bürgerliche Betrachter wiederfinden.

Von den bisher besprochenen Friedrichbildern unterscheiden sich diese beiden im Auftrag von Goupil entstandenen Gemälde in erster Linie durch ihr Format und die weniger sorgfältige Ausführung, jedoch sind auch sie dem historischen Genre zuzurechnen, da sie Szenen aus dem Alltagsleben einer historisch bedeutenden Person wiedergeben.

II. 6. "Friedrich der Große auf Reisen"

Louis Ravené, ein Berliner Großindustrieller hatte das Bild bei Menzel für seine im Frühjahr 1853 eröffnete Galerie in Auftrag gegeben [1]. Im Oktober des folgenden Jahres war es dort unter anderen modernen Werken u.a. von Lessing, Gallait, Hasenclever und Meyerheim ausgestellt [2].

Menzels Gemälde war im Herbst 1853 bereits in der Untermalung fertig. Der Verfasser der "Wanderungen durch die Künstlerateliers Berlins" der VOSSISCHEN ZEITUNG lobt den gewählten Gegenstand und

schließt mit der Bemerkung, daß es ein "sehr bedeutendes Bild zu werden verspricht" [3]. Im Oktober des folgenden Jahrs war es dann in der Galerie Ravené ausgestellt.

Menzels Bild zeigt Friedrich den Großen nach dem Siebenjährigen Krieg auf einer Inspektionsreise. An zeitgenössischen Bildnissen des Königs aus den 60er Jahren des 18.Jhdts. [4] hatte sich Menzel kaum orientiert, vielmehr besteht eine große Ähnlichkeit mit Schadows Stettiner Denkmal des Königs, welches erst nach dem Tod Friedrichs entstanden war [5]. Menzel zeigt Friedrich, wie er die königliche Kutsche verlassen hat und eilig an der ihn begrüßenden Landbevölkerung vorbeischreitet. Zu seiner Rechten befindet sich die Gutsherrschaft, die Damen in kostbaren Rokokogewändern, ihnen gegenüber sind die Dorfbewohner versammelt. Rechts im Vordergrund steht der Geheime Rat v. Brenckenhoff mit einer ausgebreiteten Papierrolle, von der anzunehmen ist, daß sie Baupläne zu den im Hintergrund entstehenden Häuserbauten enthält. Die Szene spielt in einer hügeligen Landschaft mit Rokokozügen.

Auskunft über die dargestellten Personen geben die Ausstellungsberichte in der VOSSISCHEN ZEITUNG [6] und ein Artikel von Friedrich Eggers über das im Frühjahr 1854 noch unfertige Werk im DEUTSCHEN KUNSTBLATT [7]. So weiß man, daß sich mitten unter dem Landvolk auf der rechten Seite Pfarrer, Küster und Schulmeister befinden, daß es sich bei dem Herrn mit den Papieren rechts im Vordergrund um den Geheimen Rat v.Brenckenhoff handelt und links um die Gutsherrenfamilie. Friedrich folgt der Chef der Leibcürassiere namens Lentulus, auf dem Kutscherbock sitzt der Kutscher namens Pfund.

Alle Blicke,bis auf die der Kinder und des in seine Papiere versunkenen Brenckenhoff richten sich auf Friedrich, der ungeachtet der servilen Verbeugungen der Gutsherrschaft, des Küsters und des Schulmeisters voranschreitet. Gegenüber dem devoten Empfang der Gutsherrschaft wirkt das Verhalten der im Hintergrund stehenden Bauern natürlich und unkompliziert. Eine Bäuerin streckt Friedrich eher selbstbewußt als unterwürfig eine Bittschrift entgegen.

Mit dieser Szene greift Menzel wieder ein populäres Thema aus dem Leben Friedrichs des Großen heraus: Friedrich als Landesvater und Förderer der Wirtschaft auf einer seiner Inspektionsreisen unmittelbar nach dem Siebenjährigen Krieg. Laut Friedrich-Biographen soll der König bei solchen Reisen ganzen Gegenden Schenkungen gemacht, den durch den Krieg zerstörten Städten und Ortschaften ansehnliche Beträge zum Wiederaufbau gegeben [8] und dabei auch Bittschriften Einzelner entgegengenommen haben [9]. Das Thema bittstellender Bauern hatte Menzel bereits 1849 in der "Bittschrift" festgehalten [10].

Im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau nach dem Siebenjährigen Krieg und der damit eingeleiteten Verbesserung des Ackerbaus maß Kugler der persönlichen Fürsorge Friedrichs für die Bauern großeBedeutung bei. Gerade um diesen Stand habe sich Friedrich besonders gekümmert, da er aufgrund der Hierarchie der Klassen am weitesten vom Thron entfernt und somit auf das persönliche Eingreifen des Monarchen angewiesen sei [11].

Die Gesamtkomposition des Gemäldes legte die Ölskizze [12] weitgehend fest. Nicht nur der vom linken Bildrand aufwärts über den Rücken des Gutsherrn bis zur Mitte des Dreispitz des Königs und von dort über die Schulter des Bauern abfallende Bogen findet sich bereits hier. Brenckenhoff blickt hier allerdings noch auf den König, die Baupläne hält er zusammengerollt in der Hand.

Aus den Studien zu Brenckenhoff ist ersichtlich, daß sich Menzel schwer für die endgültige Fassung dieser Figur entscheiden konnte. Blatt Kat.701 gibt verschiedene Ansichten Brenckenhoffs wieder. Entschieden hat sich Menzel für die Version in Vorderansicht mit ausgebreiteten Plänen [13]. Weitere Figurenstudien geben auch hier Aufschluß über Menzels Arbeitsweise, die sich ganz in den Bahnen der spätestens seit Raffael praktizierten Werkvorbereitung bewegt. Von einem neuen Verfahren, der "mosaikartigen Montage", die "Wirklichkeits-Fragmente" addiere, kann nicht die Rede sein [14]. Nachdem Menzel die Gesamtkomposition in einer flüchtigen Skizze festgelegt hatte, arbeitete er die einzelnen Personen anhand detaillierter Modellstudien heraus [15]. Besonders sorgfältig behandelte er die Faltenwürfe der herrschaftlichen Damengarderobe.

Die Modellstudien Kat. 706 und Kat.707 erinnern an Menzels Gewandstudien nach Watteau.

Wie genau Menzel auch scheinbar weniger wichtige Figuren des Bildhintergrunds studierte, zeigt die bildartig angelegte, mit Datum versehene Modellstudie des Kutschers [16].

Friedrich ist in seinen mittleren Jahren wiedergegeben. An zeitgenössischen Bildnissen aus den 60er Jahren des 18.Jhdts. orientierte sich Menzel kaum. Ähnlichkeit besteht vielmehr mit dem Friedrich des Stettiner Denkmals von Schadow [18], das erst nach Friedrichs Tod entstand.

Als thematische Anregung hat Menzel vermutlich C.Frischs Gemälde einer Besichtigungsreise des Königs gedient [19]. Kompositionell unterscheidet sich Frischs Darstellung zwar wesentlich von Menzels Bild, doch lassen Einzelheiten einen Vergleich zu: Brenckenhoff streckt hier dem etwas höher stehenden Friedrich in aller Unterwürfigkeit seine Pläne zur Einsicht hin. Links im Vordergrund erscheint die Gutsherrschaft, nur hinter Brenckenhoff und Lentulus tauchen ganz silhouettenartig die Vertreter des Landvolks auf. Den Kutscher Pfund kann man nur bei genauerem Hinsehen im rechten Bildhintergrund wahrnehmen.

Menzel wendet sich mit diesem Bild an einen Betrachter, dem aus der Friedrich-Literatur bekannt war, daß sich unter Friedrichs Regierung das Land nach dem Krieg schnell erholt hatte. Die Belebung der Wirtschaft wurde dem persönlichen Eingreifen des Königs in den Wirtschaftsprozeß zugeschrieben. Neben dem Interesse an der Verbesserung des Ackerbaus, bei dem sich sogar eine Anteilnahme Friedrichs an den persönlichen Verhältnissen der Bauern gezeigt haben soll [20], galt Friedrichs Handelspolitik, die dem Staat eine Schutzrolle zuwies, den Biographen des Königs als besonders vorbildlich und nachahmenswert [21]. An der Vorstellung einer Schutzrolle hatte sich beim größten Teil der deutschen bzw. der preußischen Liberalen bis in die 50er Jahre hinein nichts Grundlegendes geändert. Bei allen Unterschieden, die es innerhalb der liberalen Wirtschaftstheorien gab, der Staat wurde in einigen Bereichen immer als Verbündeter des Wirtschaftslebens be-

trachtet. Besonders beim Bau und Betrieb der Eisenbahn [22], die in der Mitte des Jahrhunderts im Mittelpunkt der wirtschaftlichen Entwicklung stand. Die Vertreter einer reinen laizzez-faire-Wirtschaft befanden sich in der Minderheit gegenüber denen, die ein Eingreifen des Staats in den sozialen und wirtschaftlichen Prozeß forderten [23]. Die Idee einer vorbildlichen Zusammenarbeit von Wirtschaft und Staat sahen die Liberalen in der Politik Friedrichs II. realisiert.

In seiner Besprechung des Menzelschen Bilds bverweist z.B. ein Kritiker der liberalen NATIONALZEITUNG auf den Zusammenhang zwischen der wirtschaftspolitischen Gegenwart und friderizianischer Vergangenheit:

"Zuletzt stellt er den Herrscher in der charakteristischen Thätigkeit des Friedensfürsten dar, der seine Provinzen besucht, um die Wunden des Krieges zu heilen, so wie Anbau, Landeskultur und Industrie zu fördern und sich den schönsten Zweig aus der Lorbeerkrone jenes alten deutschen Heinrichs, 'des Städtebauers' zu erwerben. Herr L.Ravené, selbst ein Koryphäe des preußischen Industriewesens und eifriger Förderer des Kunst- und Kulturstrebens, gab in bezeichnender Weise dem Maler den Auftrag dieses Thema's, und wir sehen es vor uns unter dem Titel: 'Friedrich der Große auf Reisen (Zeit nach dem Siebenjährigen Kriege)'. Der große König liebte es und erkannte es für Regentenpflicht, sein Auge überall zu haben, überall persönlich zu erscheinen, persönlich die Lage der Dinge zu prüfen und durch seine Gegenwart, durch die Leibhaftigkeit seiner Erscheinung und seiner Energie die Abhülfe der Uebelstände oder den Aufshwung neuer Schöpfungen nachdrücklich zu verbürgen. Er tritt nicht, und so zeigt er sich auf dem Menzel'schen Gemälde, in vornehmer Unnahbarkeit auf unter denen, deren Ortschaften er auf seiner Inspektionsreise berührt, sondern mit anmuthiger Leutseligkeit und dabei doch mit edler Würde" [24].

Sehr unterschiedlich wird das dargestellte Verhältnis zwischen dem König und seinem Volk aufgefaßt. So sieht Max Schasler noch vor Vollendung des Bilds "im Gebahren" der Gutsherrschaft "devotestes und courmäßiges" Verhalten. In seinen "Wanderungen durch

die Künstlerateliers Berlins" in der VOSSISCHEN ZEITUNG schreibt er dazu: "Er hat soeben den Wagen verlassen, an dessen Schlage ihn der Gutsherr des Dorfes nebst seiner Frau Gemahlin in courmäßigem Staate und devotester Stellung empfangen, um ihm ihre Verehrung zu bezeugen und Erfrischungen anzubieten. Aber Friedrich hat keine Zeit" [25].

Ein Jahr später, nachdem das Bild fertig und bei Ravené ausgestellt worden war, erschien im Feuilleton der KREUZZEITUNG eine Besprechung des Bilds, die mit sehr großer Wahrscheinlichkeit vom gleichen Autor, nämlich Max Schasler, stammt. Einige Passagen stimmen im Wortlaut nahezu völlig überein. Änderungen wurden an den Stellen vorgenommen, die das aristokratische und großbürgerliche Lesepublikum der KREUZZEITUNG beleidigt haben könnten. Die in der kleinbürgerlichen VOSSISCHEN ZEITUNG oben bereits zitierte negative Charakterisierung der von Menzel dargestellten Devotheit der Gutsherrschaft wird dort positiv verstanden und lautet dann so: "Er hat soeben den Wagen verlassen, an dessen Schlage ihn der Gutsherr des Dorfes nebst seiner Frau Gemahlin in courmäßigem Staate und ehrfurchtsvoller Haltung empfangen, um ihm ihre Verehrung zu bezeugen und Erfrischungen anzubieten. Aber Friedrich hat nicht Zeit, Complimente zu hören und Süßigkeiten zu verspeisen. Mit einer freundlichen aber zugleich abwehrenden Handbewegung antwortet er auf die Verbeugungen seiner Wirthe und schreitet rasch vorwärts" [26].

Es folgt eine Beschreibung der Begleiter Friedrichs, die neben dem König als die einzigen authentischen Porträts anerkannt werden. Bis zu dieser Stelle erfährt das Bild eine positive Wertung . Mit der Charakterisierung der Dorfbewohner aber wird die eigentliche Tendenz der Kritik sichtbar: "Die Mitte des Bildes nehmen die Bewohner des Dorfes ein, vorn ein alter Bauer, der nach Polnisch-schlesischer Sitte der Zeit dem Könige den Saum des Rockes küßt, hinter ihm ein altes, etwas megärenartiges Weib mit zwei schmutzigen Jungen, die eine Bittschrift hoch emporhält und, nach ihrem Ausdruck zu urtheilen, um jeden Preis entschlossen scheint, ihrer Petition Gehör oder wenigstens Annahme zu verschaffen. Ueberhaupt herrscht in dieser ganzen Gruppe eine unwiderstehliche Natur-

wahrheit und eine Derbheit der Charakteristik, welche staunenswert ist" [27].

Der Autor stößt sich an der realistischen Wiedergabe des einfachen, sozusagen nicht salonfähigen , Landvolks [28].

Weit heftiger, wenn auch differenzierter wird die Bild-Würdigkeit einfacher Leute im Historienbild von der ebenfalls regierungstreuen ZEIT kritisiert.

Im ersten Teil der am 6.Okt.1854 erschienen Kritik wird nach einer allgemeinen Einführung über die Schwierigkeit, Friedrich überhaupt künstlerisch darzustellen, Menzel prinzipiell die Fähigkeit abgesprochen, dem Thema gerecht zu werden. Menzel suche das "wahrhaft historische Leben, welches vor Allem in der Würde beruht, durch die historische Farbe zu ersetzen" [29]. Menzel wird unterstellt, der Farbe einen verwitterten Anstrich zu geben, damit der Eindruck von Altertümlichkeit entsteht. Dazu habe sich der Künstler gezwungen gesehen, um seinem Genrebild historisches Gewicht zu geben.

Zwei Tage später erschien eine Fortsetzung des Artikels mit weiteren Punkten der Kritik. Das emotionale Engagement des Schreibers ist unverkennbar. Empört wendet er sich gegen die historisch getreue Wiedergabe des Kutschers: "Selbst der Kutscher P f u n d [30] zeigt (wir werden davon absichtlich unter dem Bilde in Kenntniß gesetzt) sein historisches Originalgesicht, und wir sehen aus diesem feinen Winke, wie es bei geschichtlichen Gemälden namentlich auf Porträtierung der Nebenpersonen ankommt. P f u n d sitzt also auf dem Bocke nicht als eine gleichgültige, nebensächliche Erscheinung, als ein Kutscher, der doch auf dem Bocke sitzen muß, da einmal der Wagen gemalt ist; sondern als eine Persönlichkeit von geschichtlichem Hintergrunde" [31].

In der Landbevölkerung kann der Autor unmöglich Vertreter des preußischen Volks erkennen: "Was nun die anwesende Menge betrifft, so besteht diese lediglich aus Supplikanten, verwahrlosten und hülfsbedürftigen Subjekten, Krüppeln und verkümmerten Waisen. Ein Ton geht durch alle, der Ton der geistigen und leiblichen Noth. selbst die Bauern, welche das Gewand des Königs küssen, haben mehr

von Bettlern, als von dankbaren Unterthanen an sich (...) Warum zeigt sich keine Gestalt, die das preußische Volksthum darstellt, wie es mit Stolz auf den wahrhaften Begründer preußischer Größe blickt? Warum befindet sich unter diesen Leuten, sie mögen so stupide sein, wie sie wollen, nicht e i n e r auf dessen Zügen sich die Bewunderung vor dem g r o ß e n M a n n e lesen, ließe? Warum lächelt Niemand; eingedenk irgend eines schlagenden Witzwortes, das den feingeschnittenen Lippen des Monarchen entfahren ist? - Mit einem Wort, das Bild der lediglich Bedürftigen verstimmt uns; wir vermissen Patriotismus, wahre Dankbarkeit, Bewunderung und geistiges Leben, das sich über die Kleinlichkeit armseliger Verhältnisse erhebt" [32].

Auch noch im 19.Jhdt. forderten die Konservativen gegenüber dem Herrscher Dankbarkeit, Bewunderung und Unterwürfigkeit. So wundert es nicht, daß Menzel mit seinen Gemälden in diesen Kreisen auf heftigsten Widerstand stieß. Diese wollten den "großen Mann", den mächtigen Herrscher repräsentiert bekommen, nicht aber Nebenfiguren aus der Dorfbevölkerung wie den Kutscher Pfund. Aber nicht ohne Grund hatte Menzel auf die historisch getreue Wiedergabe der Gestalt hingewiesen.

Im gegensatz zur ZEIT begeisterte sich die NATIONALZEITUNG gerade für Menzels Darstellung der "ehrlichen braven Bauersleute, die sich so allerliebst ungelenker Komplimente bemühen" [33].

Mit einer solchen Alltagsszene aus der Zeit nach dem Siebenjährigen Krieg wollte Menzel wieder den vorbildlichen, sich persönlich um die Belange seines Volks kümmernden Friedrich charakterisieren. Er scheute sich dabei nicht, das Landvolk als solches darzustellen, mit seiner zerissenen Kleidung und seinen derben Gesichtzügen. Es konnte ihm ganz sicher nicht nur um die realistische, historisch getreue Wiedergabe einer fiktiven Situation gehen, sondern mehr um die spannungsgeladene Gegenüberstellung von Herrscher und Untertanen. Bereits Kugler hatte, mehr noch als die anderen Friedrich-Biographen, der persönlichen Fürsorge Friedrichs für die Bauern große Bedeutung beigemessen. Friedrich habe sich gerade um sie besonders gekümmert, da ihr Stand aufgrund der Hierarchie der Klassen am weitesten vom Thron entfernt und

somit auf das persönliche Eingreifen des Moarchen am meisten angewiesen sei [34].

Menzel thematisierte mit der Darstellung des persönlichen Eingreifen Friedrichs in den Wiederaufbau nach dem Siebenjährigen Krieg den Wunsch der Liberalen nach einem Eingreifen des gegenwärtigen Königs in den Gang der Wirtschaft in Form kooperativer Zusammenarbeit. In diesem Sinn ist auch die Hervorhebung der mächtigen Gestalt des Geheimen Rats v. Brenckenhoff im rechten Bildvordergrund zu verstehen: unbeirrt vom Geschehen um sich herum konzentriert er sich auf seine Papiere.

Alle drei Kritiken loben Menzels Kompositionstalent, seine Meisterschaft und derbe Charakteristik der dargestellten Personen, die jedoch hinsichtlich des Kolorits in den Gesichtern als "zu weit gegangen" empfunden werden. Besonderes Lob erfährt die vom Künstler erreichte Unmittelbarkeit des dargestellten Moments: "So macht das Bild den Eindruck, als ob der Künstler selber mit Pinsel und Palette dabei gesessen und die Szene rasch auf die Leinwand gebracht hätte. Denn es scheint kaum glaublich, daß eine bloße Composition , d.h. eine nur aus den historischen Daten und retrospectiven Anschauungen der Phantasie geschöpfte Darstellungen diese concrete Lebendigkeit und prägnante Naturwahrheit, diese derbe Charakteristik und Unmittelbarkeit des Eindrucks erzielen kann, welche sonst nur im Anschauen der unbefangenen Wirklichkeit erreicht zu werden vermag" [35].

"Friedrich der Große auf Reisen" wird in den zitierten Berichten als Pendant zum "Flötenkonzert" betrachtet, da "beide Bilder je eine andere Seite der Charakteristik des großen Königs zur Anschauung" bringen [36]. In der KREUZZEITUNG wird dies etwas näher erläutert: "Der Leser wird sich von der vorigen großen Ausstellung noch des schönen Bildes dieses Künstlers erinnern: "das Concert auf Sanssouci".Das gegenwärtige scheint hierzu einen Pendant zu bilden, sowohl rücksichtlich der Größe, wie der Idee der Composition, welche eine andere interessante Seite der nicht speziell historischen Charakteristik des großen Königs zur Anschauung bringt" [37].

Positiv über die Art der Darstellung und Durchführung der künstlerischen Konzeption äußert sich die NATIONALZEITUNG, doch sieht sie dem Bild etwas "vom Wesen der Illustration anhaften", da das Erscheinen Friedrichs des Großen unter seinem Volk als blos zufällig wirke: "Eine andere Frage ist es, ob man das gegenwärtig ausgestellte Bild Menzels in der Wahl des s p e c i e l l e n Vorwurfs absolut glücklich nennen darf. Wir möchten diese Frage nicht unbedingst bejahen. Will man nämlich die Erscheinung Friedrichs des Großen unter seinem Volke, wie es das Gemälde darstellt, nicht als einen blos zufälligen, gedanklich unbedeutenden Besuch auffassen, sondern als etwas Höheres, wie es der Maler jedenfalls beabsichtigte, so kann man sich nicht verhehlen, daß die Grundbasis dieses Höheren, sein erklärendes Moment, ein allzu Aeußerliches ist, nämlich die Vorführung der Häuserbauten im Hintergrund, mit anderen Worten: die specielle Bedeutsamkeit des Vorgangs ist nicht dem sich s o n s t ein zu den höchsten Ansprüchen berechtigendes Material kund giebt, etwas von dem untergeordneten Wesen der Illustration, während Menzel in den beiden Gemälden aus dem Privatleben des Königs, die er früher schuf, eine innerliche Motivirung des historischen Charakterbildes gewonnen hatte" [38].

II. 7. "Friedrich der Große bei der Huldigung der Stände Schlesiens am 7.Nov.1741

Den Auftrag zu diesem relativ kleinen Gemälde [1] erhielt Menzel vom Schlesischen Kunstverein in Breslau. Das DEUTSCHE KUNSTBLATT machte im Frühjahr 1855 eine Mitteilung über den Auftrag: "Der Schlesische Kunstverein hatte an Menzel in Berlin vor längerer Zeit schon den Auftrag zu einem historischen Bilde, dessen Vorwurf aus der schlesischen Geschichte sei, wobei aber sonst in der Wahl keine weitere Gränze (sic!) gestellt war, ertheilt. Der Künstler, der den Auftrag angenommen, hat sich nun dafür entschoeden, die Huldigung der schlesischen Stände im Breslauischen Fürstensaale vor König Friedrich dem Großen (1741) zum Gegenstand

zu wählen" [2].

Aufträge dieser Art waren zu dieser Zeit üblich. Oft wurden von Kunstvereinen und städtischen Galerien historische Bilder aus der Geschichte der Stadt, der es künftig gehören sollte, bei bekannten Künstlern bestellt [3]. Eine der Hauptaufgaben der Kunstvereine war die "Förderung des Kunstsinns und des Geschmacks" [4]. Der jährliche Mitgliedsbeitrag war eine Aktie am Vereinskapital und diente in erster Linie der Durchführung von Ausstellungen. Im Mittelpunkt des Interesses der Mitglieder stand die Verlosung der Bilder, die einen Anreiz für Sammeln und Informationsaustausch darstellte. Mit einem relativ geringen Einsatz war so dem einzelnen Mitglied die Möglichkeit gegeben, ein Kunstwerk zu erstehen. Eine wichtige Rolle spielte die Zusammensetzung der Auswahlkommission für die anzukaufenden Werke, denn diese bestimmte die Linie des jeweiligen Kunstvereins. Bei der Auswahl mußte der Geschmack des jeweiligen Publikums berücksichtigt werden. Die Entwicklungen in den einzelnen Städten verliefen unterschiedlcih, was auf den jeweiligen Einfluß durch Bürger, Landesherren, Akademieprofessoren und Künstler zurückzuführen ist.

Der Kunstverein im 19.Jhdt. war Ausdruck bürgerlicher Selbstdarstellung, Bildungsvermittler, Mäzen, Kunsthändler und Informationsstelle für Gegenwartskunst [5].

Wie aus dem oben angeführten Bericht im DEUTSCHEN KUNSTBLATT hervorgeht, war Menzel vom Schlesischen Kunstverein das Thema freigestellt. Er wählte eine bekannte Szene aus der Zeit nach dem ersten Schlesischen Krieg , die Huldigung der Schlesischen Stände im Jahr 1741, die offizieller Schlußakt der Eroberung Schlesiens nach dem ersten Schlesischen Krieg und zugleich Anerkennung Friedrichs als neuer Herrscher war.

1838 war in Breslau eine Neuauflage der erstmals 1763 erschienenen "Lettres familières et autres" des Schriftstellers Bielfeld erschienen [6]. Bielfeld berichtet darin als Augenzeuge, es sei vorgesehen gewesen, daß der Marschall Schwerin während der Huldigungsszene das königliche Reichsschwert halten solle, auf das der Eid geleistet werden sollte. Da dies jedoch vergessen

worden sei, habe der König geistesgegenwärtig den Degen gezogen, mit dem er Schlesien erobert hatte und ihn dem Marschall gereicht[7]. Bielfelds Bericht wurde in den populären Werken über Friedrich entweder wörtlich oder mit nur geringfügigen Abänderungen übernommen[8].

Heinrich Brauer, der Menzels Bild der Huldigung 1965 erstmals genauer untersucht hat, versucht anhand der ihm authentisch erscheinenden Schrift des Historikers Grünhagen "Friedrich der Große und die Breslauer in den Jahren 1740 und 1741" von 1864 nachzuweisen, daß die auf Bielfelds Bericht zurückgehende Degengeschichte erfunden ist[9].

Da Grünhagens Schrift erst 1864 erschienen ist, konnte sie für Kugler und Menzel kaum eine Rolle gepielt haben. In der Übersichtstafel zu den dargestellten Personen gibt Menzel einen Nachweis für seine Darstellung: "Aufnahmen an Ort und Stelle gleichzeitige amtliche Berichte und die hinterlassenen Briefe Bielfelds welcher den Verlauf der Handlung als Augenzeuge schildert haben als Quelle gedient"[10].

Handlungsort ist der Fürstensaal des Breslauer Rathauses[11]. Aus der Bildmitte nach rechts verschoben, steht Friedrich unter einem Baldachin auf einer vierstufigen Thronestrade, dem Feldmarschall Schwerin den Degen reichend. Der Blick auf den König wird durch eine von halb rechts zur Bildmitte führenden Raumgasse freigegeben. Friedrichs äußere Erscheinung wirkt lässig und keineswegs repräsentativ. Auch hier scheint Menzel Bielfelds Beschreibung gefolgt zu sein: "Der König trug eine nichts weniger als neue Uniform, sein Haar war nicht vorzüglich frisiert und sein ganzes Erscheinen keineswegs von äußerem Glanze umgeben"[12].

Es ist das Porträt des jungen Königs mit vollem Gesicht, wie man es von Pesnes Porträt von 1739 kennt. Es steht in einer gewissen Diskrepanz zu dem schmächtig wirkenden Körper Friedrichs. Zeitgenössische Darstellungen des Königs aus der Zeit um 1740 geben insgesamt einen korpulenten Friedrich wieder.

Rechts von Friedrich befindet sich eine Gruppe Adliger aus dessen Gefolge, unter ihnen der Augenzeuge Bielfeld. Den Platz

davor nehmen "Vertreter der katholischen Geistlichkeit" ein, wie es auf der Übersichtstafel heißt. Aus dieser Gruppe heraus blickt der Abt des Zisterzienserklosters von Camenz, Tobias Stusche, auf den Betrachter. Er gehört in die populäre Friedrichlegende. Er soll Friedrich einst vor einer Gefangennahme gerettet haben, indem er den König zur Tarnung in ein Mönchsgewand hüllte. Kugler verlegte diese Szene unter Berufung auf eine Gedenktafel im Kloster von Camenz, in die Zeit des Feldzugs von 1745 [13]. Andere Autoren erzählen die Geschichte im Zusammenhang mit dem Beginn des ersten Schlesischen Kriegs. Dieser Zeitpunkt liegt vor der Huldigung und der Amtszeit Stusches als Abt von Camenz.

Die hellbeleuchtete Gruppe der Adligen auf der linken Bildhälfte lenkt besonders stark die Aufmerksamkeit auf sich. Fürst Schöaich im hellen Mantel, hinter ihm sein Sohn und hinter diesem der Fürst v. Hatzfeld. Im Schatten des Bildhintergrunds befinden sich laut Übersichtstafel die protestantische Geistlichkeit und das militärische Gefolge des Königs.

Beide Bildhälften werden durch die Art der Lichtführung miteinander verbunden. Sie beginnt links bei der Gruppe der Adligen und führt über Schwerin und Friedrich zu dessen Begleitern. Die Komposition folgt dem herkömmlichen Repräsentationsschema mit dem Herrscher auf einem mehrstufigen Thron unter einem Baldachin und vor ihm versammelten Untergebenen [14].

Menzel hatte die Degengeschichte zuvor in Kuglers Buch illustriert.[15] Friedrich steht hier unter einem Thronbaldachin und reicht gerade Schwerin den Degen. Zusammen mit der Rückenfigur des Geistlichen am linken Bildrand sind diese drei Personen alleinige Handlungsträger. Im Hintergrund erscheinen silhouettenhaft die evangelische Geistlichkeit und die Vertreter der Stadt Breslau; rechts hinter dem König das Gefolge, sichtlich erstaunt über Friedrichs schnelle Reaktion.

Mit der Ölskizze [16] legte Menzel bereits die wesentlichen Züge des endgültigen Bilds fest, doch fehlt hier noch die Hervorhebung einzelner Adliger. Die Fürsten Schönaich und Hatzfeld sind bereits erkennbar. Brauer vermutet in der Figur am linken

Bildrand der Skizze den jungen Schönaich, den "ein anderer durch Kopfneigung und Handgestus zum Herankommen einlädt" [17] und nimmt an, daß dann später aus dem Motiv des Heranwinkenden die Fassung des jungen Schönaich geworden sei. Dies sei dann, so meint Brauer, beinahe zum Hauptmotiv der Komposition geworden [18].

Schönaichs Sohn, den Menzel auf seiner Übersichtafel mit "nachmals einer der Helden der Prager Schlacht" bezeichnete, erlangte später den Rang eines Generalleutnants. Als Grund für die hervorhebung der Adligen führt Brauer an, Hatzfeld und Schönaich seien einige Tage vor der Huldigung in den Fürstenstand erhoben worden und ein Enkel des jungen Schönaich, der Fürst Karl Heinrich Wilhelm habe, zur Zeit, als Menzel das Bild malte, gerade den Rang eines erbliches Mitglieds des Herrenhauses erhalten. Brauer neigt dazu, in dem Huldigungsbild eine Huldigung für das Haus Schönaich zu sehen [19]. Doch lenken nicht allein die beiden Schönaichs die Aufmersamkeit des Betrachters auf sich, sondern auch Hatzfeld durch seine Position vor der Säule und ganz besonders Schwerin, der von der eigentlichen Handlung abgwandt, auf den Betrachter blickt. Für die Geschichte der Stadt Breslau hatte Schwerin eine wichtige Rolle gespielt; denn er war es gewesen, der die Stadt bewogen hatte, Friedrich II. zu huldigen, woraufhin er zum Gouverneur der Festung Brieg und Neiße ernannt worden war [20].

In diesem, für den Schlesischen Kunstverein [21] gemalten Bild brachte Menzel mehrere historische und anekdotische Ereignisse aus der Geschichte seiner Heimatstadt Breslau zusammen. Unter den verschiedenen Begebenheiten war wohl die Degengeschichte, neben der Anekdote von dem Abt des Klosters Camenz, die bekannteste. Schwerins Vermittlerrolle bei der Übergabe Breslaus und die Erhebung zweier schlesischer Familien in den Fürstenstand werden in den Augen der Breslauer Bürger kaum eine weniger wichtige Rolle gespielt haben.

Auf die zeitliche Übereinstimmung der im Bild angedeuteten Ereignisse kam es Menzel nicht an. Durch die Anhäufung bekannter, mit der Stadt Breslau eng verbundener Ereignisse, ermöglichte er es dem historisch gebildeten Betrachter, sich in seinem geschicht-

lichen Wissen bestätigt zu sehen.

Die Konzentration auf wenige Repräsentanten zweier Fürstenhäuser in Menzels Bild steht nicht im Widerspruch zum Selbstverständnis des Schlesischen Kunstvereins, in dem, durch seine Lage in der Provinz, der Anteil des Adels größer war, als in den Hauptstädten. Friedrich Eggers, einer der Mitbegründer der Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst", sah in den Kunstvereinen ein "die Nation mit ihren Fürsten verbindendes Medium" [22].

Menzel bezeichnete auf seiner Übersichtstafel das Bild als "Friedrich der Große bei der Huldigung der Stände Schlesiens, am 7.Nov.1741". Der seit Hugo v.Tschudi gebräuchliche Bildtitel "Die Huldigung der Stände Schlesiens zu Breslau im Jahre 1741" ist etwas irreführend, da ja nicht der eigentliche Vorgang der Huldigung, sondern Friedrichs Geistesgegenwart Thema der Darstellung ist.

Mit diesem Gemälde setzte Menzel seine Bildfolge der verschiedenen Charakterzüge des Königs fort. In der Reihe der Friedrichbilder ist es die erste, an ein bestimmtes Datum gebundene Szene, außerdem eine Szene außerhalb des Alltagslebens des Königs.

1855 war das Bild in der Lüderitzischen Buchhandlung unter den Linden ausgestellt, bevor es an seinen Bestimmungsort ging [23].

1856 war es auf der Berliner Akademieausstellung zu sehen. In der KREUZZEITUNG erschien eine positive Kritik, die vorwiegend die dargestellte Handlung erklärt und die Personen beschreibt. Weniger positiv wird das Kolorit aufgenommen, die vielen Rottöne werden als befremdlich empfunden: "Das Gemälde wird am Ort seiner Bestimmung nur noch bedeutender werden, wahrscheinlich auch einen noch günstigeren malerischen Effekt machen, wenn es abgesondert ist; wegen des vielen Roth im Bilde, großentheils gegeben durch die Purpur-Dekoration des Saales und durch die Costüme, hat es nämlich in seiner jetzigen Umgebung auf den ersten Blick etwas Befremdliches. Ueberdies kann der Maler es auch recht gut über sich ergehen lassen, daß das Colorit nicht immer seine vorzügliche Stärke sei" [24].

Die ZEIT kritisierte die schlechte Darstellung der Szene, die ohne alle Lebendigkeit wiedergegeben sei; gerade diese Huldigungs-

szene leide ganz besonders an den spezifischen Menzelschen Mängeln. Zwar sei der Charakter der Epoche getroffen, auch seien die Farbprobleme weitgehend gelöst, doch, so fährt der Berichterstatter fort, "Will man z.B.blos Rokoko sehen, so braucht man durchaus keine Gemälde-Ausstellung zu besuchen, sondern man begiebt sich nach einem alten Schloß oder einer Kunstkammer und läßt sich vom Portier die Zimmer und Möbel zeigen" [25].

Im Gegensatz zur ZEIT, die gerade der individuellen Charakteristik in dem "interessante(n) historische(n) Bild von Adolph Menzel" [27] den Vorzug gibt, erblickt Schasler in dieser den Hauptmangel von Menzels Bild: "Eine ganz andere Stellung nimmt nun M e n z e l ' s "Friedrich der Große bei der Huldigung der Stände Schlesiens am 7.November 1741 (Nr.548) ein; jedoch ist von vorn herein zu bemerken, daß Menzel's Bilder überhaupt mehr dem historischen Genre als der Historie im engeren Sinne angehören; namentlich die beiden vorzüglichsten unter ihnen: "Das Diner in Sanssouci" und das "Konzert in Sanssouci", haben schon ihrem Motiv nach einen spezifisch genrehaften Chaarkter und auch "Friedrich der Große auf Reisen" schildert den großen König mindestens ebenso sehr als Menschen, wie als Fürsten. Das diesmal ausgestellte schlägt mehr in's rein historische Fach, aber hier zeigt es sich deutlich, daß es nicht zureicht, ein tüchtiger Charakterzeichner zu sein, um den historischen Stil zu treffen. Das historische Pathos ist nicht Sache Menzel's; er ist zu prägnant in der Charakteristik, zu capriciös in der Auffassung; das unmittelbar Drastische, dem schärfsten Augenblick Angehörige - und in solchen Augenblicken spiegelt sich der i n d i v i d u e l l e Charakter allerdings oft am vollkommensten , jedenfalls am schärfsten wieder - das ist die Sphäre in welcher Menzel ist. Einem Thema dagegen, wie es der Vorwurf des hier besprochenen Bildes enthält, gegenüber konnte sich Menzel nicht behaglich fühlen, und obgleich er offenbar das Bedürfniß gefühlt hat, in diese ernste, halb pedantische Ceremonie der Huldigung ein wenig Leben durch die Benutzung eines rein genrehaften Zwischenfalls zu bringen, indem er Friedrich den Großen statt des mangelnden Reichsschwerdts seinen eigenen Degen zum Huldigungs-

kusse darreichen läßt, so beweist dies auch nur wieder, daß Menzel unwillkürlich nach diesem Strohhalm gegriffen hat, um doch überhaupt die Leere der ganzen Aktion in Etwas zu verdecken. Auch die Farbe empfindet übrigens die Folgen davon, daß Menzel sich auf ein ihm nicht geläufiges, ja seiner Natur widerstrebendes Gebiet eingelassen hat. Sie ist monoton und doch schreiend, vorherrschend roth und doch kalt. Auch an seiner Charakteristik, sonst Menzel's stärkste Seite, ist selbst in der Figur Friedrichs nicht die Rede. Die Zeichnung hat in Einzelheiten große Feinheiten, aber sie bleiben wirkungslos, weil motivlos" [27].

Schasler rechnet Menzels "Huldigungsbild" zum historischen Genre, obgleich es mehr als die früheren Friedrichbilder ins historische Fach schlage. Die Darstellung des Augenblicklichen und somit Individuellen stehe nicht im Einklang mit dem Abstrakten der Historie, die Schasler als erhaben über die "individuelle Existenz und das ganze empfindungsmäßige Leben des Einzelnen hinaus" definiert [28]. Im Gegensatz dazu machten gerade "liebenswürdige Kleinigkeiten" den Reiz des Genre aus [29].

Auf den Begriff des historischen Genre geht Schasler allerdings nicht ein, auch erläutert er nicht näher, warum er das letzte Bild Menzels mehr als die früheren, dem historischen Fach zurechnet.

Der Berliner Kupferstecher P.Habelmann fertigte einen Stich [30] nach Menzels Bild. Dieser diente als Jahresgabe für die Kunstvereinsmitglieder. 1858 war der Stich und die Zeichnung zu diesem Stich nach Menzels Bild auf der Berliner Akademieausstellung zu sehen [31].

II. 8. "Friedrich der Große und die Seinen bei Hochkirch"

Für die meisten seiner Friedrichbilder hatte Menzel "Alltagsszenen" gewählt, die sich an keinem bestimmten Datum festmachen lassen. Den kriegführenden König zeigte er in einem ganz bestimmten historischen Moment, nämlich der Nacht von Hochkirch am 14.Okt.1758, wodurch das Gemälde [1] in die Nähe des Historienbilds gerückt wurde.

Die Verknüpfung von historischem Ereignis und individueller Charakteristik widersprach jedoch den Anforderungen ans Historienbild im akademischen Sinn. Dieser Widerspruch beschäftigte auch Menzels Kritiker und bot ihnen erneut Gelegenheit zur Auseinandersetzung mit dem Problem der Gattungszugehörigkeit der Menzelschen Bilder.

Menzel, der sein Gemälde "König Friedrich und die Seinen und zwar in dem Augenblick, wo Alles, was in dem König und seinem Heer von Heldenader war, urplötzlich aufgerufen wurde zu einer geistesgegenwärtigen, todesmuthigen Bethätigung" [2] betitelte, gibt selbst Auskunft über seine Absicht, individuelle Fähigkeiten des Königs und seines Heers, nämlich Geistesgegenwart und Mut, im historischen Augenblick festzuhalten. Er zeigt einen Ausschnitt aus dem Kampf der Preußen gegen die Österreicher und zwar nur die preußische Seite. Im Bildmittelgrund erscheint Friedrich mit grimmig verzerrten Zügen zu Pferd. Den Kopf leicht nach links gewendet, in der rechten Hand den Krückstock haltend, reitet er auf den Betrachter zu. Vor ihm, im Bildvordergrund sieht man Offiziere und Soldaten angestrengt eine Anhöhe emporklettern. Vor ihnen, links in der Ecke liegt wenig auffallend, jedoch unübersehbar, ein toter Soldat. Die über den Rücken des vorderen, halb knieenden Offiziers zum Bildrand führende Bewegung wird von dem am äußeren Flügel stehenden Grenadier aufgehalten und keilförmig über die Schlachtkolonne nach rechts in den Bildmittelgrund auf die Gestalt Friedrichs zurückgeführt. Von rechts reitet Friedrichs Offizierstab heran, dahinter tauchen in Nebel gehüllte Häusergiebel auf. Diese und der im linken Bildhintergrund, vom Gefechtfeuer beleuchtete Baum, halten mit der Gestalt Friedrichs die unruhige, auseinanderfallende Komposition zusammen. Die gesamte Szene ist in gespenstisches Licht getaucht.

Auch im Kugler waren die ungewöhnlichen Lichtverhältnisse beim Gefecht von Hochkirch in der Art des 1832 erschienenen Romans "Cabanis" von Wilibald Alexis ausführlich geschildert:

"Nur die Blitze des Geschützes hatten bis dahin die Nacht erhellt; jetzt brach der Morgen an, aber ein dichter Nebel hielt

noch geraume Zeit das Dunkel fest"(...) "Mann kämpfte gegen Mann, und da die Dunkelheit alles gegenseitige Erkennen verhinderte, so suchte ein Jeder sich durch blindes Umherschlagen und Stechen, gleichviel ob gegen Freund oder Feind, zu vertheidigen. Man tappte nach den Mützen der Gegner umher, und nur die Blechkappen der preussischen, die Bärenfellmützen der österreichischen Grenadiere gaben das Erkennungszeichen [3].

Menzel bekundete sein Interesse an der Gestaltung der schwierigen Lichtverhältnisse gleich zu Beginn der Arbeit. Am 8.Jan.1851 schrieb er an seinen Frend Arnold: "Friedrich der Große in der Nacht von Hochkirch, den 14.Oct.1758. Sie werden sich denken, wie mich die Sache interessiert! Aber in solch bisherigem unerhört lauen nassen und dunklen Wetter ein dunkles Bild zu malen, ist wahrhaft desperat"[4].

Rauchwolken und Staubwirbel, die Illusion einer großen Schlacht erzeugende, bildbestimmende Elemente finden sich gehäuft in der französischen Schlachtenbildmalerei unter Louis Philippe I, besonders bei Vernet und Raffet [5]. Menzel waren diese, durch Stiche verbreiteten Szenen ganz sicher bekannt [6]. Häufig tritt dort das bei Menzel den Bildvordergrund beherrschende Motiv emporsteigender Soldaten und Kämpfer auf [7]. In der Mehrzahl handelt es sich bei den französischen Werken um Schlachtenbilder in Nahsicht. Auch Menzel wählte diesen Bildtypus, um sowohl das Leiden als auch die Kampfbereitschaft der preußischen Armee dem Betrachter vor Augen zu führen.

Der Feind erscheint nicht im Bild. Hermann Beenken spricht in diesem Zusammenhang von einer Einseitigkeit, die er zur Voraussetzung für das Sichtbarmachen des Gemeinschaftsbewußtseins der Kämpfenden erklärt [8]. Diesen Gedanken greift Donat de Chapeaurouge auf und führt J.A.Carstens "Friedrich in der Schlacht bei Roßbach" als Vorläufer für Menzels Bild an. Auch hier sitze der König vor den siegreichen Preußen zu Pferde, ohne daß man die Feinde zu Gesicht bekäme [9]. Als Vorläufer für Menzels Bild kann Carstens Zeichnung kaum angesehen werden, da Roßbach im Gegensatz zu Hochkirch ein Sieg der Preußen war, auch erscheint der Feind links im Bild [10].

An die Stelle des besiegten Feinds der Schlachtenbilder der napoleonischen und nachnapoleonischen Ära zu Füßen des siegreichen Feldherrn, tritt bei Menzels Bild das Leiden der eigenen Soldaten: das mühselige Hinaufklimmen der Offiziere, die verbundene Hand des ihm folgenden, ebenso die nach Halt suchende Hand des Soldaten rechts im Bild, und besonders der Kopf des Gefallenen mit der neben ihm liegenden Blechmütze am linken Bildrand geben einen Einblick in die Härte und Grausamkeit der Schlacht.

Das Ungewöhnliche in der Darstellung der nächtlichen Kampfszene schien Menzels Zeitgenossen mehr als die inhaltliche Botschaft zu beschäftigen.

Die Schlacht bei Hochkirch, bei der die Preußen von einer doppelten Zahl Österreicher angegriffen und geschlagen wurden, war eine der größten Niederlagen des preußischen Heers unter Friedrich. Den liberalen Friedrich-Biographen galt sie als Musterbeispiel preußischer Tapferkeit und als Beispiel für Friedrichs Willen zum Weiterkämpfen in einer ausweglosen Situation [11].

Zwei Jahre vor Malbeginn hatten die deutschen Liberalen eine Niederlage erlitten, von der sie sich noch nicht erholt hatten und die sie zumindest in eine vorübergehende Resignation gebracht hatte. Zwei Tugenden, die Größe in der Niederlage und die ungebrochene Bereitschaft weiterzukämpfen, sah Menzel in der Gestalt Friedrichs vereint; der eigenen Zeit stellte er sie als Leitbild vor Augen.

Auch Werner Schmidt interpretiert Menzels Bild als Geste des Widerstands gegen die politische Gegenwart. Anhand der Analyse einer Vorstudie zu einer Offiziergestalt [12] versucht er nachzuweisen, daß sich Menzels ursprünglicher Elan längst in Resignation verwandelt hatte: das ursprünglich Tatkräftige des vorwärtsstürmenden Offiziers habe sich bis 1856 in schwerfälliges Emporklettern gewandelt [13]. Leider beschränkt sich Schmidt auf diese eine Feststellung.

"Friedrich der Große und die Seinen bei Hochkirch" gab den Liberalen, die den Menzelschen Bildern gegenüber positiv eingestellt waren, eine weitere Möglichkeit, den König als einen mutigen

und willensstarken Mann zu sehen. Den Konservativen bot das Gemälde eine ideale Angriffsfläche für eine massive Kritik an der, ihren Vorstellungen zuwiderlaufenden Charakterisierung des "Feldherrn" Friedrich. Jetzt konnte nicht mehr die Bildunwürdigkeit einer Alltagsszene des Königs angeprangert werden, sondern die Kritik mußte sich gegen die in ihren Augen verfehlte Darstellung des kriegführenden Königs selbst richten. Es blieb aber nicht bei der bloßen Ablehnung des Menzelschen Friedrichbilds, sondern auch andere, jetzt nach und nach entstehende Darstellungen des Königs wurden dagegen ausgespielt.

Bereits Anfang 1854 muß das Bild im Wesentlichen fertig gewesen sein. Friedrich Eggers äußert im DEUTSCHEN KUNSTBLATT den Wunsch, das Bild auf der Akademieausstellung desselben Jahrs zu sehen.

Menzels Intention erläutert er folgendermaßen: "Nicht bloß den triumphierenden, sondern den trotz unglaublichen Hindernissen und trotz so mancherDekadenz triumphierenden großen König darzustellen"[14]. Positiv äußert sich Eggers über die gelungene Lösung des Problems, halbdunkle Räume so darzustellen, daß sie es dem Betrachter ermöglichten, bei längerem Hinsehen, die Gestalten und Köpfe allmählich zu erkennen, so wie es auch in Wirklichkeit beim Verweilen im Halbdunkeln geschieht [15].

Max Schasler, der dann zwei Jahre später, ebenfalls im DEUTSCHEN KUNSTBLATT, das Menzelsche Bild beschrieb, interpretiert es ähnlich wie Eggers, betont jedoch darüberhinaus die "Realität der Erscheinungen" und die treffende Charakteristik der Figuren, die den Betrachter tief in die Situation hineinführten [16].

Diese Vorzüge wiederholte Schasler in seiner Kritik in der VOSSISCHEN ZEITUNG am 23.Okt.1856 und stellte Menzels Bild hinsichtlich der Klarheit in der "Gliederung der Konzeption und des Kolorits" über alle bisherigen "Schlachtgemälde" [17].

Schasler spricht Menzel zwar ein echtes Gefühl für das Wesen des Historienbilds zu, kritisiert jedoch an der Physiognomie des Königs und der einzelnen Figuren eine allzu genremäßige Auffassung, die er indes bei weitem nicht so stark empfindet, wie er

es ursprünglich befürchtet habe. Insgesamt verleihe die zu individuelle Charakterisierung wie bei den früheren Friedrichbildern des Künstlers dem Gemälde etwas Genremäßiges, was die historische Größe der Handlung beeinträchtige. In Anbetracht der Bedeutung des Gemäldes hält Schasler es für nötig, an dieser Stelle den Unterschied zwischen Genre und Historie aufzuzeigen. Damit will er auch begründen, warum er Menzels Bild der Schlacht bei Hochkirch nicht als Historienbild anerkennen kann:

"Wenn überhaupt ein Unterschied zwischen dem Genrehaften und Historischen besteht, so ist es der, daß alle äußerlichen Verschiedenheiten, wie Größe der Figuren und des ganzen Bildes, technische Behandlung u.s.f. auf der innerlichen Nothwendigkeit beruhen, daß die Darstellungssphäre des Genres eine ganz andere ist als die der Historie. Es genügt nicht, ein Genrebild in vergrößertem Maaßstabe (sic!) auszuführen, um daraus ein Historienbild zu machen, sondern jene dimensionale Kleinheit des ideellen Motivs, während andererseits die Größe des Historienbildes und die derbere, kraftvollere Behandlung aus der großartigeren, umfassenderen, pathetischen Tendenz des geschichtlichen Vorwurfs sich ergiebt. Ein wesentliches Moment des Unterschiedes beider Gebiete - welches grade bei vorliegendem Falle in Betracht kommt - ist die mehr oder minder individuelle Färbung der Komposition.(...) So sehr sich also der Historienmaler vor der Gefahr einer leeren Abstraktion, vor der bloßen Gespreiztheit einer bedeutungslosen Würde zu hüten hat, eben so sehr muß er auf der andern Seite die Klippe einer zu individuellen Charakterschilderung vermeiden, welche dem Bilde etwas genremäßiges verleihen würde" [18].

Dieser allgemeinen Definition folgt eine ausführliche, stilistisch den populären Friedrich-Biographien nachempfundene Beschreibung der Schlacht bei Hochkirch.

Als herausragenden Vorzug des Bilds nennt Schasler die wenig auffallende, aber voll erschütternder Wahrheit dargestellte Grausamkeit des Kampfs. Der Bericht schließt mit einer positiven Beurteilung der Komposition und einer Hervorhebung des Bilds gegenüber bisherigen Schlachtengemälden:

"Nur Eins können wir uns nicht enthalten hervorzuheben, nemlich(sic!) die ungemeine Klarheit in der Gliederung der Komposition, welche mit einem einzigen Blick die gesamte Stellung der kämpfenden Heere überschauen läßt. In der That, wir haben bisher noch kein Schlachtgemälde gesehen, welches bei einer solchen Gewalt der Darstellung des Kampfgewühls zugleich in der künstlerischen Ökonomie der Gruppierung mit so tiefem Verständnis und so lichtvoller Klarheit komponiert wäre. Ein gleiches können wir über das Kolorit sagen. Wir wissen wirklich nicht, was wir mehr bewundern sollen, die ungemeine Kraft und Harmonie in der Gesamtwirkung, oder die Naturwahrheit in den Details. Daß der Künstler Beides zu vereinigen gewußt hat, scheint uns freilich das Bewunderungswürdigste, weil das Schwierigste" [19].

Nahezu alle hier genannten Vorzüge des Bilds wurden ein Jahr später im DEUTSCHEN KUNSTBLATT von dem Verfasser des Düsseldorfer Kunstausstellungsberichts als negative Merkmale aufgezählt. Gerade die in der VOSSISCHEN ZEITUNG gerühmte Überschaubarkeit der Situation wird hier als störende Unklarheit empfunden, bei der nur mit Mühe herauszufinden sei, wer den Überfall mache, die Preußen oder die Feinde [20].

Die Darstellung des Kampfgewühls, welches die VOSSISCHE ZEITUNG als einmalig bezeichnete, ist nach Ansicht des Düsseldorfer Kritikers kaum gelungen: "Dazu kommt noch, daß weder die ungeheure Gefahr, in welcher der große König schwebte - der auf dem Bild im tiefen Mittelgrunde einen der Hauptperson wenig angemessenen Platz erhalten hat - noch die bekanntlich in dieser Affaire von den Kämpfenden an den Tag gelegte beispiellose Wuth in Angriff und Vertheidigung deutlich ins Auge springen" [21].

An dieser Stelle weist die Redaktion des ganz auf Menzels Seite stehenden KUNSTBLATTS mit Nachdruck darauf hin, daß Menzel nicht den Überfall bei Hochkirch habe schildern wollen, sondern er selbst habe ja sein Bild "Friedrich und die Seinen bei Hochkirch" genannt und daß das Bild zu einer Reihe von Darstellungen gehöre, wo der große König in verschiedenen Lebenssituationen gezeigt werde [22]. Mit ihrer Anmerkung, Menzel habe Friedrich in einer bestimmten Lebenssituation gezeigt, umgeht die Redaktion des DEUTSCHEN

KUNSTBLATT eine Zuordnung des Bilds zu einer bestimmten Gattung.

Aufgrund der Verkennung des Unterschieds zwischen Idealismus und Realismus sei das vom Künstler beabsichtigte Geschichtsbild in ein Genrebild umgeschlagen, fährt die Düsseldorfer Kritik fort, dabei stehe die Auffassung mit dem gewählten Maßstab nicht im richtigen Verhältnis [23]. Wieder ist es der Mangel an Idealisierung und Heroisierung Friedrichs, was dem Bild in den Augen der Kritik den Charakter eines zu groß geratenen Genrebilds verleiht.

Im Gegensatz dazu bezeichnet der Kritiker der ZEIT Menzels Bild zwar als Historienbild, vermißt aber den "höheren Sinn". Diesen Verlust suche Menzel "durch die Zuthat (sic!) des Humors zu decken":

"Menzel malt bekanntlich mit besonderer Vorliebe die Epoche Friedrichs des Großen oder vielmehr den großen König in den verschiedensten Situationen seines thatenreichen Lebens, und bemüht sich, so scharf als möglich in Gestalt und Farbe den eigentlichen Geist jener barocken, widerspruchsvollen Zeit wiederzugeben. Er bleibt bei der bloßen Aehnlichkeit nicht stehen, sondern sucht sie gewissermaßen photographisch zu steigern, die Vergangenheit ganz wie sie leibte und lebte auf die Leinwand zu bannen. Ein gewöhnliches Idealisieren kennt er nicht, es fällt ihm nicht ein, Personen oder Zustände irgendwie poetisch einzukleiden, der Werkeltag (sic!) der Chronik verwandelt sich unter seinen Händen zu keinem Sonntag der Geschichte. Daß bei einem solchen Verfahren, zu dem der Künstler unwillkürlich durch die Sache selbst gedrängt wird, der höhere Sinn des historischen Bildes nicht zum Ausdruck kommen kann, ist selbstverständlich, und die Bemühungen Menzel's diesen Verlust durch die Zuthat des Humors zu decken, vermögen zwar eine augenblickliche Reizung, nicht aber eine dauernde Befriedigung hervorzubringen.
Der Widerspruch in seinen Gemälden liegt darin, daß sie zu burlesk sind, um historisch zu sein, und wiederum nicht burlesk genug, um als bloße Genrebilder zu gelten. Sie wandeln eine Mittelstraße zwischen Geschichte und Karikatur, welche beiden Gebieten gleich große Verlegenheit bereitet" [24].

Konkreter als in der VOSSISCHEN ZEITUNG wird hier die realistische Wiedergabe des historischen Rahmens, auf die es Menzel gerade ankam, als störendes Beiwerk im Historienbild verurteilt. Der Wunsch nach Idealisierung ist klar formuliert. Mit "burlesk" ist hier nichts weiter als ein abwertendes Synonym für genrehaft gemeint. Nur indirekt spricht der Autor so das gewichtigste Problem an, mit dem sich Menzels Zeitgenossen aus den konservativen Reihen gerade beim "Hochkirchbild" auseinandersetzten.

Friedrich wird hier zwar in einem historischen Moment als Feldherr dargestellt, jedoch nicht als siegreicher Held, sondern in der Niederlage.

Hatten die positiven Kritiken gerade die gelungene Lösung des malerischen Problems, halbdunkle Räume darzustellen, gelobt, so kritisierte die ZEIT das auffallend Dunkle, in dem man sich nicht orientieren könne [25].

In einer wenige Wochen zuvor erschienen Folge der Ausstellungsberichte wird der Maler Camphausen als derjenige Künstler gepriesen, dem es gelungen sei, Friedrich adäquat darzustellen, obzwar der "seltsame Geist der Friedrichepoche" der künstlerischen Darstellung widerstrebe [26].

Hier wird die politische Richtung des Artikels vollends deutlich. Nicht nur die den Konservativen mißliebige, unheroische Darstellung Friedrichs durch Menzel wird kritisiert, sondern mit ihm das ganze unselige Aufklärungszeitalter.

Die positive Aufnahme der Bilder Camphausens [27] gibt Aufschluß über das konservative Friedrich-Bild und die von dieser Seite gestellten Anforderungen ans historische Gemälde:

"Diese Ausstellung hat nun drei treffliche Werke aufzuweisen, welche recht bescheiden, in mäßigem Rahmen auftreten und dabei doch ganz vorzüglich den seltsamen Geist der Friedrichepoche wiedergeben. Wir haben in diesem Genre noch nichts Besseres gesehen. Herr Kamphausen (sic!) aus Düsseldorf zeigt uns auf einem Bilde von großem Umfang den König zu Pferde, umgeben von einigen Generalen, eine Gegend rekogniszirend (sic!). Wir sagen den König, denn es ist dem Maler gelungen, uns den König darzustellen, nicht den scherzhaften Gesellschafter, den Gefährten der markirtesten

Freigeister seiner Zeit. Es liegt etwas Königliches in der Physiognomie und Haltung des großen Mannes, wie er hier uns entgegentritt, ein gewaltiger geistiger Zug, der Ehrfurcht erzwingt und die Blicke fesselt. Es ist ein ganzer Mann, den wir hier sehen, vor dessen Würde und Ernst man unwillkürlich einen Schritt zurückweicht, nicht aber die so viel beliebte Puppe, die Alles, was der Zeit eigenthümlich war, an steifen Röcken, Zöpfen, Staub und Puder am Leibe trägt, ohne daß sich ein inwendiges Leben verspüren ließe. Wie er so dasitzt mit tiefem Blicke, adlerartig hinauslugend in die Weite, hat er ganz das Wesen eines großen Menschen, der Bedeutungsvolles im Sinne trägt und die Schicksale Anderer beherrscht. Es ist dem Künstler sehr wohl gelungen, in Bezug auf Aeußerlichkeiten die Rechte der Zeit zu wahren und doch über sie zu siegen, d.h. vor Allem kein Genrebild zu malen, das Niemand, der von Friedrich des Großen Geschichte Nichts weiß, für ein historisches Gemälde halten würde" [28].

Die Vorzüge der Gemälde Camphausens sind in der Darstellung des Königs als eines großen, ehrfurchterweckenden und mächtigen Herrschers begründet, der über das Schicksal anderer bestimmt; selbst der historisch Ungebidete müßte in dieser Gestalt den König erkennen.

Die KREUZZEITUNG brachte keine eigene Besprechung des "Hochkirchbilds", sondern erwähnte es nur beiläufig in ihren Ausstellungsberichten. In ihrer Kritik geht sie über die ZEIT hinaus und feiert den militärischen Charakter der Bilder Camphausens. Mit Schlagworten wie "blindes Vertrauen der Armee in den König", "Angriff", und "siegreiches Hurrah" begeisterten sich die Konservativen für diese Bilder. Als Maler wird Camphausen über Menzel eingestuft und als ein gefährlicher Konkurrent für diesen angesehen [29].

Camphausens Militärbilder erfüllten die von konservativer Seite gestellten Anforderungen an die Darstellung Friedrichs als eines siegreichen Feldherrn in idealer Weise.

Der jüngere Berliner Künstlerverein, dessen Mitglied Menzel seit 1834 war, feierte Menzels Bild mit einem eigens aus diesem Anlaß veranstalteten Fest. Bei der Feier, an der neben den Ver-

einsmitgliedern "Freunde und kunstverwandte Verehrer" Menzels teilnahmen, trug der Dichter und Offizier Bernhard v.Lepel ein Gedicht über das Aufsehen, das Menzels Bild auf der Akademieausstellung erregte vor [30]. Menzels Bild wird als ein "wirklich historisches Bild" gefeiert [31].

II. 9. "Die Zusammenkunft von Friedrich dem Großen und Kaiser Joseph II. in Neiße"

Am 28.Sept.1855 beschloß die "Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst" in ihrer ersten Hauptversammlung die Bestellung zweier Bilder bei Menzel und Schwind [1]. Menzel entschied sich für die Zusammenkunft in Neiße, Schwind malte "Kaiser Rudolph, der gen Speyer zum Sterben reitet" [2].

Der Zusammenschluß der Kunstvereine zur Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst" sollte den Ankauf bedeutender historischer Gemälde ermöglichen. Auf der zweiten Hauptversammlung der Verbindung erklärte das Mitglied Graf Baudissin die Aufgabe des Vereins: "Unser Verein nennt sich: Verein zur Beförderung deutscher historischer Kunst. Lassen Sie uns, meine Herren, diese Benennung nicht im engeren Sinne des Wortes, nur die Künstler umfassend, lassen Sie uns das ganze deutsche Volk darin aufnehmen, unser Wirken und Schaffen möglichst weit ausdehnen, möglichst großartig auffassen" [3].

Für diesen Verein, der seine Aufgabe in einem geistigen Zusammenschluß des ganzen deutschen Volks sah, entwarf Menzel sein Bild [4]. Als Bildgegenstand wählte er die Begegnung Friedrichs des Großen mit Joseph II. im Jahr 1769. Wie bei sämtlichen bisherigen Szenen aus Friedrichs Leben konnte Menzel auf literarische Darstellungen des Ereignisses zurückgreifen. Kugler beschreibt anteilnehmend das Zusammentreffen der Herrscher: "Friedrich eilte ihm mit den Prinzen, welche bei ihm waren, entgegen, aber kaum war er einige Stufen der Treppe hinabgestiegen, als der Kaiser ihm schon in den Armen lag. Der König führte seinen er-

habenen Freund an der Hand in den Saal" [5].

Theobald Chauber und Friedrich Förster unterstreichen in ihren Biographien ebenfalls das betont Freundschaftliche der Begegnung [6].

Menzels Bild zeigt den Moment der Begrüßung auf der Treppe des bischöflichen Schlosses in Neiße. Der die Stufen hinaufeilende jugendliche Kaiser wird wohlwollend von dem ihm entgegenkommenden Friedrich empfangen [7]. Dicht hinter Friedrich folgen die Prinzen Heinrich und Friedrich Wilhelm, hinter diesen der Reitergeneral Seydlitz und Genral Tauenzien. Links im Bild, auf dem Treppenabsatz taucht die Gestalt des österreichischen Feldherrn Laudon auf. Ihm folgen zwei weitere Militärs. Auskunft über die Dargestellten gibt wieder eine Übersichtstafel, die Menzel mit folgender Anmerkung versah: "Das Lokal ist das Treppenhaus im Bischöflichen Pallast(sic!) zu Neiße, Recherchen an Ort und Stelle über die damalige Beschaffenheit derselben sind zum Grunde gelegt" [8].

Die Ölsskizze [9] nimmt den Hauptaspekt, den der Begrüßung vorweg. Allerdings ist diese hier lebhafter dargestellt; es fehlt der Ausdruck innerer Zuneigung und des Wohlwollens. Auch die unterschiedlichen Reaktionen der übrigen Beteiligten werden erst im Gemälde erkennbar. Dort richten sich alle Blicke auf die beiden Herrscher: Laudon beobachtet kritisch prüfend die Beiden, im Gesicht des Prinzen von Preußen macht sich leichter Spott bemerkbar.

Verändert hat sich die Wiedergabe des Treppenhauses. Klaus Petersen, der die hier von Menzel vorgenommene Raumveränderung untersuchte, macht darauf aufmerksam, daß Menzel die gegebenen Örtlichkeiten in einer genauen Raumskizze festgehalten hatte, im Gemälde dann aber die Durchblicke zwischen den Pfeilern wesentlich verändert und erweitert habe, die etwas kahl und nüchtern wirkenden Pfeiler habe Menzel stark profiliert und mit Marmorplatten verkleidet und die Gewölbe mit Deckengemälden versehen, mit dem Ziel, dem Ganzen ein vornehmes Gepränge zu verleihen. Auch habe Menzel eine völlige Veränderung der Beleuchtungsquellen vorgenommen, indem er das Licht von rechts und von links

habe einfallen lassen, um die Hauptpersonen charakteristischer hervortreten zu lassen.

Petersen, dessen Hauptanliegen darin besteht, Menzel gegen den Vorwurf, ein "bloßer Historienmaler" zu sein, zu verteidigen, kommt zu dem Schluß, Menzel habe diese Änderung in der Raumgestaltung vorgenommen, um sein Historienbild zu einem "Kunstwerk mit einer übergeordneten Idee zu erheben" [10].

Menzels Änderungen bei der Wiedergabe der Örtlichkeiten sind jedoch nicht so bedeutsam, daß sie wesentlich die Aussage des Bilds bestimmten. Veränderungen der räumlichen Gegebenheiten gegenüber dem Zustand vor ca.100Jahren deutete Menzel bereits in seiner Übersichtstafel an durch den Verweis auf Recherchen über die damalige Beschaffenheit des Treppenhauses.

Wie aus einem Bericht über die dritte Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst hervorgeht, lieferte Menzel die Übersichtstafel als Erkennungsblatt für den Betrachter gleich mit. Zur Wiedergabe der Lokalität äußert sich der Bericht dahingehend, daß es sich von selbst verstehe, daß diese historisch getreu aufgenommen worden sei [11].

Drei Figurenstudien zu Seydlitz [12] und ein Blatt mit den Studien zu Tauenzien [13] lassen darauf schließen, daß Menzel zunächst an mehr Bewegung innerhalb dieser Personengruppe dachte. Bei den Modellstudien zu Joseph II. fällt die genaue Skizzierung des Kopfs des Modells auf [14]. Mit dieser Modellstudie legte er schon weitgehend die späteren Gesichtszüge des Kaisers fest. Nahezu unverändert übertrug Menzel die Profilstudie auf dem gleichen Blatt ins Bild. Die der Mode des 18.Jhdts. entsprechende Haartracht und Kleidung Joseph II. berücksichtigte Menzel erst später.

Bei der Illustration zum "Kugler" [15] hatte Menzel einen anderen Moment gewählt, sozusagen den nächsten Schritt der Handlung: "Der König führte seinen erhabenen Freund an der Hand in den Saal" [16]. In seinem Historischen Nachweis erklärt Menzel die Szene mit wenigen Worten: "Friedrich mit Joseph II., weiter zurück auf der Treppe der Prinz von Preußen und Prinz Heinrich, hinter diesem zu seiner Rechten Laudon" [17].

Die eigentliche Begrüßung ist hier schon abgeschlossen, Friedrich und Joseph haben die Treppe bereits verlassen, hinter ihnen erscheint ihr Gefolge. Österreicher und Preußen kommen gemeinsam die Treppe herauf. Sie stehen sich nicht mehr wie beim Gemälde gegenüber.

Das Entgegeneilen Josephs und die Umarmung der beiden Herrscher hatte Chodowiecki in getrennten Szenen festgehalten. Für die Zusammenkunft in Neiße verwendete Chodowiecki die Szene des Entgegeneilens; für das ein Jahr später erfogte Treffen in Mährisch-Neustadt die der Umarmung [18].

Blickt man auf die Zweckbestimmung des Vereins, in dessen Auftrag das Bild entstand und auf den Auftrag selbst, so stellt sich die Frage nach Menzels Gründen für diese Themenwahl. Da in dem Bild neben dem Moment der persönlichen Verehrung Josephs II. für Friedrich das Verhältnis zwischen Österreich und Preußen angesprochen ist, liegt es nahe, das aktuelle politische Verhältnis zwischen den beiden Staaten im Jahr 1855 zu untersuchen und als Hintergrund heranzuziehen.

Seit dem Frühjahr 1853 waren die politischen Beziehungen in Europa vom Krimkrieg bestimmt. Als der russische Zar, unter dem Vorwand eines russischen Protektorats über die orthodoxen Christen im türkischen Reich versuchte, eine Kontrolle über die Dardanellen zu erreichen, griffen die Westmächte, die einen zu großen Machtzuwachs Rußlands befürchteten, ein.

Die Liberalen in Preußen waren für eienen Anschluß an die Westmächte, wovon sie sich eine größere Handlungsfreiheit Preußens im europäischen System und eine günstige Entwicklung liberaler Ideen versprachen; die Konservativen waren traditionsgemäß für ein Zusammengehen mit Rußland, als gemeinsamem Gegner aller konstitutioneller Ideen. Friedrich Wilhelm IV. war unentschlossen und neigte zur Neutralität. Keine der Richtungen vermochte sich durchzusetzen.

Als am 20.April 1854 Österreich ein bewaffnetes Ultimatum mit der Aufforderung zur Räumung der Donaufürstentümer an Rußland richtete, wurde dies wenige Tage später von Preußen gebilligt. Daraufhin trafen sich der Preußische König und der Österreichische

Kaiser am 8.Juni1854 in Tetschen [19].

Im weiteren Verlauf des Krimkriegs verstärkte Preußen seine Neutralität und suchte Abstand von Österreich zu gewinnen. Ein Antrag Österreichs im Bundestag auf Mobilmachung der halben Bundesstreitkräfte wurde in bewaffnete Neutralität umgewandelt [20]. Preußens Politik blieb bis zum Ende des Krimkriegs neutral. Mit dem Krimkrieg war die Heilige Allianz endgültig aufgelöst und der Druck der russischen Politik auf Europa abgeschwächt.

Einen Einblick in die unter den preußischen Liberalen verbreitete Stimmung gibt Varnhagens Tagebuchaufzeichnung vom 2.August 1854: "Was will denn die Stahl-Goedsche-Gerlach-Parthei? Daß Preußen sich zu Rußland halte? Und von Österreich in Schlesien, von Frankreich am Rhein angegriffen werde? Freilich, diesen preussischen Russen ist an Preußen nichts gelegen! Mag dieser Staat klein werden, untergehen, wenn nur Mark und Pommern als eine Aristokratie übrig bleiben, als eine Art Mecklenburg, da sind sie schon zufrieden! - Auf der Freiheitsseite, wir müssen es bekennen, besteht ein ähnliches Verhältnis, ubi libertas ibi patria heißt es hier, und wenn wirklich Freiheit herrscht, so thut der Name weniger zur Sache, ob der Staat Preußen heiße oder Österreich. - Doch sind in dieser Zeit die Volks- und Freiheitsfreunde noch immer die größten Preußeneiferer zugleich! S i e sind es, die an Friedrich dem Großen, an seinem Heer und Ruhm am stärksten halten, die Kreuzzeitungsleute lügen und heucheln diese Gesinnung nur" [21].

Schärfer noch hatte ein halbes Jahr zuvor die VOSSISCHE ZEITUNG die KREUZZEITUNG wegen ihrer pro-russischen Haltung angegriffen und in einem Artikel "Die Kreuzzeitung!!!" an die Bündnispolitik Friedrichs des Großen erinnert:

"Was die für Anstrengungen macht, um Preußen zu Leibeigenen Rußlands zu machen, geht wirklich über alle menschlichen Begriffe. In der No.49 dem letzten Sonntag beschwört sie sogar die hl.Kreuzzüge aus dem 12.Jahrhundert, um uns zu begeistern, gegen die Türken zu ziehen(...) Wahrlich die Kreuzzeitung thäte besser, statt , mit geschorenem Haupte barfuß nach Jerusalem zu pilgern, unterwegs aber einen Kreuzzug predigen (...)Oder, sollte der Kreuzzeitungsparthei wirklich so ängstlich zu Muthe sein, daß sie glaubt nur

unter Rußlands Schutz sicher zu leben? - nun, so rathen wir ihr, sie möge nach den Linden gehen, darüber nachdenken, mit wem der Hohenzoller da oben gekämpft hat; sie möge seitwärts nach dem Palais blicken und sich überzeugen, daß da auch ein Hohenzoller auf dem Thron sitzt, daß Friedrich Wilhelm IV. ein König ist, der mit wahrhaft väterlicher Liebe Gott vor Augen, sein Volk, sein Land im Herzen trägt, der mit weiser Vorsicht Alles thun wird, damit seinem Volke keine Demüthigung widerfahre" [22].

Vor diesem Hintergrund malte Menzel sein Bild der Begegnung Friedrichs II. mit Joseph II. im Jahr 1769. Kein ganzes Jahr lag zwischen dem Zusammentreffen Friedrich Wilhelms IV. mit Kaiser Franz Joseph und dem Malbeginn. Ein Treffen der Monarchen beider Staaten hatte es aus ähnlichem Anlaß zur Zeit Friedrichs des Großen, die Begegnung in Neiße im Jahr 1769, gegeben. Damals drohte ebenfalls die Gefahr, daß Rußland in dem ersten türkisch-russischen Krieg einen gefährlichen Machtzuwachs erringen könnte. Der Gegensatz zwischen Österreich und Rußland war damals so scharf, daß ein österreichisch-russischer Krieg auszubrechen drohte [23]. Wegen des russisch-preussischen Bündnisses konnte es bei dem Treffen in Neiße zu keinem Neutralitätsversprechen zwischen Österreich und Preußen kommen.

Wenn Menzel nach der Begegnung der gegenwärtigen Herrscher die Begegnung Friedrichs II. mit Joseph II. malte, dann tat er dies sicher nicht ohne Grund. Friedrich hatte sich seinerzeit in einer vergleichbaren politischen Situation mit Österreich arrangiert und dabei eine Politik verfolgt, wie sie von den liberalen Zeitgenossen Menzels im Krimkrieg erstrebt wurde.

Der Auftrag an Menzel erfolgte im gleichen Jahr, als Bismarck in seiner Funktion als preußischer Gesandter in Frankfurt versuchte, die Beziehungen zu Österreich wieder zu lockern [24]. Mit seiner Wahl des Themas der Begegnung Friedrichs mit Joseph brachte Menzel sehr wahrscheinlich seine Zustimmung für eine Zusammenarbeit Preußens mit Österreich zum Ausdruck. Das Treffen in Neiße galt ihm als Leitbild für Entscheidungen der Gegenwart. Das Gemälde stellt sowohl eine Würdigung des Treffens in Tetschen

dar, als auch eine Aufforderung zur Aufrechterhaltung der Beziehungen zu österreich.

Das Bild wurde erst nach Beendigung des Krimkriegs fertig und war anschließend in etlichen europäischen Städten zu sehen u.a. in Leipzig, Dresden, Prag, Pest und Wien, Danzig, Königsberg und Stettin [25].

Von Menzels Zeitgenossen wurde Menzels Gemälde unterschiedlich aufgenommen. Die Kritik reicht von wohlwollend positiver Zustimmung bis zur völligen Ablehnung. Zufrieden zeigten sich die Vertreter der Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst bei ihrem Besuch von Menzels Werkstatt im Wim Winter 1856. Zu diesem Zeitpunkt war Menzel mit der Untermalung und der Ausführung einzelner Köpfe fertig: "Das Bild, welches die Verbindung besitzen wird, ist nicht, wie man aus dem Titel zu vermuthen geneigt sein möchte, ein Repräsentations- oder Staatsaktions-Bild. Der Künstler hat nicht außer Acht gelassen, daß von beiden Seiten das Ceremonielle ausdrücklich verbeten war. Somit liegt das Interesse, der Schwerpunkt der dargestellten Begebenheit, lediglich in dem ungleich poetischeren Vorwurf, daß hier zwei geistige Sterne erster Größe die erste Begegnung von Angesicht zu Angesicht feiern.

Das Zusammentreffen geschieht auf der breiten Treppe im alten Schlosse zu Neiße, welche Friedrich eben mit fürstlichem und militärischem Gefolge herabsteigt, indeß Joseph mit seiner Begleitung ihm begeistert entgegeneilt. Das Bild ist bereits vollständig untermalt, in einzelnen Köpfen sogar ausgeführt, befriedigte allgemein und läßt auf gleichen Beifall bei sämtlichen Mitgliedern des Vereins hoffen" [26].

Der politische Aspekt des Bilds wird hier zurückgedrängt, an seine Stelle tritt der emotionale, die erste Begegnung zweier großer Männer. Dabei wird Menzel eine historisch getreue Wiedergabe des Ereignisses, das ohne Zeremoniell verlaufen sein soll, zuerkannt. Die historische Bedeutung des Treffens wird ausgeklammert, auch taucht die Frage, ob das Bild den Ansprüchen eines Historienbilds genüge , nicht auf.

Diese Frage bestimmte umso mehr die Kritik in der VOSSISCHEN ZEITUNG im Juni 1856, als Menzels Gemälde bei Sachse ausgestellt war. Nach einem ausdrücklichen Lob der technischen Behandlung des Bilds, das den "entschiedenen Eindruck individuellster Wahrheit" mache, folgt eine Auseinandersetzung mit dem Problem der historischen Bedeutsamkeit des Gegenstands: "Anders verhält es sich mit der ideellen Seite der Komposition. So hoch wir die technischen Vorzüge des Gemäldes schätzen, so können wir doch nicht umhin, es vom rein künstlerischen Gesichtspunkt aus als verfehlt zu betrachten. Zunächst sprechen wir ihm die Eigenschaft eines Historiengemäldes im eigentlichen Sinne des Wortes durchaus ab. Wir wollen hierbei ganz unerörtert lassen, ob das Sujet an sich, 'die Zusammenkunft Friedrich des Großen mit Joseph II.', von besonderer historischer Bedeutung sei, d. h. ob das an historischen Momenten überreiche Leben Friedrichs nichts Besseres für den Historienmaler darbot, als eine folgenlose Zusammenkunft, welche einerseits aus blos politischen Rücksichten , anderseits aus dem rein individuellen Gefühl persönlicher Bewunderung veranlaßt wurde. Nehmen wir selbst die in unsern Augen sehr zweifelhaft Bedeutsamkeit des gewählten Motivs mit dem Künstler als ausgemacht an, und betrachten wir mit ganz vorurteilsfreiem Blick die Composition einzig und allein von dem gegebenem Standpunkt, so müssen wir doch unsern Ausspruch festhalten, daß das Bild kein historisches sei. Abgesehen von dem gänzlichen Mangel eines historischen Stils - worunter wir nicht etwa bloße Abstraktion von naturalistischer Trivialität, nicht bloß das konventionelle Pathos in der äußerlichen Manier der Gewandlegung und Stellung der Figuren, sondern eine aus der höheren und allgemeinen Bedeutung der dargestellten historischen Personen nothwendig sich ergebende Entkleidung derselben von nicht zu ihrer Charakteristik als concret geschichtlicher Personen nothwendig ist, ferner jene gehaltvolle und berechtigte Idealisierung ihrer äußeren Erscheinung, als der Vertreter einer einer großen historischen Idee, endlich die mit concreter Lebendigkeit und Naturwahrheit sehr wohl vereinbare Würde und Hoheit der Erscheinung begreifen: abgesehen also von dem Mangel dieser den

wahren historischen Stil bildenden Eigenschaften, fehlt es dem Menzel'schen Bilde auch in vieler Beziehung an dem, was den Mangel derselben einigermaßen ersetzen könnte, nämlich an Naturwahrheit. Wer nicht aus der Geschichte weiß, daß Friedrich im Jahre 1769, als diese Zusammenkunft stattfand, bereits hoch in Fünfzigern stand,während Joseph ein junger Mann von nicht 30 Jahren war, könnte in diesem würdelosen alten Herrn mit dem nichtssagenden Lächeln auf dem runden Gesicht, das allzufreundlich ist um wahrscheinlich zu sein, den alten Fritz mit seinen Adleraugen wiedererkennen?Joseph zeigt viel mehr Ähnlichkeit mit Friedrich , natürlich in des letzteren jüngeren Jahren, als Friedrich selbst. Sein lebhaftes Wesen, mit dem er die Treppe hinaufeilt, seine enthusiastische Freude, als er endlich seinen langjährigen Wunsch, den großen Helden von Angesicht zu Angesicht zu sehen, erfüllt sieht, spricht, wenn auch in etwas zu genremäßiger Weise geschildert, doch ungleich mehr an, als der gekrümmte alte Herr mit den schmutzigen Stiefeln. Dazu hat die Stellung der beiden Figuren etwas Unnatürliches und Forcirtes, namentlich durch die allzugroße Nähe, in welcher die beiden Gesichter sich befinden. Es ist geradezu unmöglich, daß sie einander - wie es doch beabsichtigt ist - anblicken können, ohne Augenschmerzen zu bekommen. Wahrscheinlich ist dies auch der Grund, warum Joseph nicht sowohl in das Auge Friedrichs, sondern oben nach seiner Stirn schaut, während Friedrichs Blick etwas Stieres und Zielloses im Ausdruck hat. - Menzel's ungemeines Talent für scharfe Prägnanz in der concreten Individualisirung (sic!) seiner Figuren ist zu bekannt, als daß man ihm nicht in diesem Falle eine gewisse Sorglosigkeit bei der Entwerfung seiner Composition zum Vorwurf machen könnte"[27].

Mangel an historischem Stil, an Idealisierung der dargestellten Personen in ihrer äußeren Erscheinung, an Naturwahrheit und Unnatürliches und Forciertes der beiden Hauptfiguren sind die Einwände gegen eine berechtigte Zuordnung des Gemäldes zur Historienmalerei. Max Schasler, griff 1862 bei seinem Leitartikel über die siebte Hauptversammlung der Verbindung in den von ihm herausgegebenen DIOSKUREN auf diesen Artikel zurück und wiederholte , streckenweise den gleichen Wortlaut beibehaltend,

seine Argumente gegen das Menzelsche Bild [28]. Zeitlich dazwischen liegt eine weitere Auseinandersetzung Schaslers mit Menzels Bild, das er dort mit Schwinds "Kaiser Rudolph, der gen Speyer zum Sterben reitet" vergleicht. Er versucht eine Parallele in der "künstlerischen Verirrung" aufzuzeigen [29].

Schwinds Bild macht er den Vorwurf des Spiritualismus, der durch zu starke Abstraktion, selbst vom Notwendigsten, hervorgerufen werde. Bei Menzel finde das genaue Gegenteil statt. Er kümmere sich überhaupt nicht um das Allgemeine, sondern male nur das Besondere, Persönliche, Individuelle und Zufällige, wobei er bis zur "Liebhaberei des Häßlichen" ginge. Ein beschmutzter Stiefel sei "für seine Art der Charakteristik wichtiger als eine Andeutung des ideellen Moments" [30].

Den Gegensatz von Historie und Genre hatte Schasler bereits bei seiner Besprechung des Bilds "Friedrich der Große bei der Huldigung der Schlesischen Stände am 7.Nov.1741" dargelegt. Schaslers Definition des Historischen, das er aus dem Gegensatz der beiden Gattungen entwickelt, dient als Folie für seine Kritik an Menzel: "Der vergleichende Gegensatz zwischen Historie und Genre führt am einfachsten zum Begriff des historischen Stils. Das Genre hat es mit dem Menschen als Individuum zu thun: die Spezialität ist hier grade das Charakteristische, die Historie hat es mit dem Menschen als allgemeinem, als Vertreter einer Zeitidee, als Repräsentanten einer nationalen Entwicklungsphase zu thun: die Spezialität ist daher hier das Zufällige, dem historischen Charakter Fremde, ihn Verwischende, dagegen das Allgemeine allein das Charakteristische" [31].

Es fällt auf, daß Schasler in den von ihm herausgegebenen DIOSKUREN mit seiner Kritik weit weniger zurückhält als bei seinen Berichten in der VOSSISCHEN ZEITUNG. Dort klammert er die Frage nach der gattungsmäßgen Zugehörigkeit weitgehend aus und beschränkt sich auf eine Beschreibung des dargestellten Gegenstands.

1859 war Menzels Bild im Münchner Kunstverein ausgestellt. Der Münchner Maler Clemens von Zimmermann äußert sich in einem Brief

vom 7.Februar 1859, dessen Adressat unbekannt ist, sehr negativ über Menzels Gemälde, in dem er ein Beispiel des von dem Kunstkritiker Pecht verteidigten Realismus sieht:

"Wir sahen diese Tage hier im Kunstverein ein großes Gemälde, gefärtigt (sic!) von einem berliner Künstler/Namens Menzel/ welches den Kaiser Joseph, den König Friedrich den II. von Preußen besuchend darstellt. Dieses Bild gehört in den Ciclus von Gemälden aus der Deutschen Geschichte, die ein Verein von Freunden ernster Kunst/ ich glaube in Gotha befindlich/ machen läßt. - Schwind's Rudolph v. Habsburg gehört auch zu demselben und ist gleichsam als ein Miniatur-Gemälde, dem Obengenanten gegenüber, zu betrachten - Nun mögen Sie sich selbst den Vers drauf machen, wie jenes Bild aussieht. Bei Betrachtung dieses erstgenannten Bildes erkennt man so recht, wohin der von Pecht so viel gepriesene Realismus hinführt: zur eigentlichen Dekoration für's Theater, denn Werke von Tiepolo, Luca Giordano, Bellini x.x. sind gegen diese Sudelei noch vollendete Kunstwerke zu nennen" [32].

II. 10."Bon Soir"

Die beiden letzten Friedrichbilder Menzels,Bon Soir" und "Die Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen" blieben unvollendet. Da sie seinerzeit nie ausgestellt waren, blieben sie auch von der Presse weitgehend unbeachtet. Der Vollständigkeit halber werden sie hier kurz vorgestellt.

"Bon Soir" [1] war ursprünglich für den Fürsten von Ratibor (Schlesien) bestimmt gewesen. Über den Rückzug des Auftrags berichtet Alfred Lichtwark in einer Aufzeichnung vom 11.Mai 1896: "Aber sie (die Skizze) hatte der Frau nicht gefallen, die lieber einen späteren Moment der merkwürdigen Episode von Menzel dargestellt gesehen hätte. Sie fand die Szene, wie sie Menzel gegeben zu wüst" [2].Als Grund für das Nichtfertigstellen soll Menzel Lichtwark gegenüber geäußert haben, daß es auch eigentlich nicht zu dem Thema passe. Die Situation müsse wie eine Vision wirken.

Es sei der Moment gewählt, da Friedrich gerade von einem Panduren, links im Bild, die Hand ausstreckend, erkannt werde [3].

Dargestellt ist die Anekdote, wie Friedrich unmittelbar nach der Schlacht bei Leuthen im Dezember 1757, unerwartet in Lissa im Quartier der österreichischen Offiziere auftaucht und diese mit "Bon Soir, Messieurs, gewiß werden sie mich hier nicht vermuten" begrüßt [4].

Menzel griff auf die, bei Kugler folgendermaßen beschriebene Szene zurück: "Kaum war er vor dem Schloßportale angekommen, als eine Menge von hohen und niederen Offizieren, die ihre Mahlzeit eingenommen hatten und nun, durch das Schießen aufgeschreckt, ihre Pferde suchten, mit Lichtern in ihren Händdn aus den Zimmern und von den Treppen herabgestürzt kamen. Erstarrt blieben sie stehen" [5].

Menzel läßt Friedrich mit gelüftetem Dreispitz, als Hinweis auf seine Begrüßungsworte, den die Treppe herabstürzenden Österreicher schnellen Schrittes entgegeneilen. Die, vom Standort des Betrachters aus, links über die barockartige Repoussoir-Figur des Husaren einsetzende Bewegung prallt mit der am oberen Bildrand beginnende, um die Treppe herumführenden Gegenbewegung an dem vorderen österreichischen Offizier mit der Laterne zusammen. Auf den Gesichtern der nach oben hin weniger sorgfältig ausgeführten Gestalten der Österreicher spiegeln sich die unterschiedlichsten, von Verwunderung bis Erschrecken reichenden Reaktionen.

Mit der Gegenüberstellung von tumultartiger, wenig umrissener Bewegung der Österreicher und den klaren Konturen der Gestalt Friedrichs des Großen setzte Menzel inhaltliche Schwerpunkte. Friedrichs Unerschrockenheit begegnet der, durch sein Erscheinen ausgelösten Verwirrung der Österreicher.

Die Geschichte von Friedrichs plötzlichem Erscheinen in Lissa diente vielfach als Beispiel für den Mut, die Unerschrockenheit und Geistesgegenwart des Königs und besonders für die den Feind einschüchternde Ausstrahlung seiner Persönlichkeit. Als Zeitgenosse Friedrichs kommentiert Friedrich Nicolai das Ereignis: "Diese Geschichte (Vorfall in Lissa) beweiset, so wie unzählige andere,

mit welchen Muthe der König vorzurücken pflegte, wie er seine von einer hitzigen Schlacht ermüdeten Truppen schonte, und eher sich selbst der Gefahr aussetzte, wie er sich dabey (sic!) auf sein gutes Glück verließ, und wie sehr sein Anblick imponierte" [6].

Mit der Wahl des Zusammentreffens stieß Menzel auf Ablehnung seitens der schlesischen Auftraggeber, die lieber den nächsten Schritt der Handlung dargestellt gesehen hätten; die Vorstellung der österreichischen Offiziere im oberen Saal, wo Friedrich jeden nach seiner Familie und Heimat gefragt haben soll [7].

Die gegenseitige Vorstellung der Offiziere und deren Konversation mit dem König wird sowohl bei Kugler, als auch bei Reiche erwähnt [8].

Das Bild sollte vermutlich an die 100 Jahre zurückliegende Wiedereroberung Schlesiens erinnern. Die Darstellung der besiegten Österreicher hätte die Funktion eines Siegesmonuments eher erfüllt, als die anekdotische Verbildlichung populär gewordener Charakterzüge Friedrichs II. Menzel gab die Österreicher nicht als unterlegene Gegner Friedrichs wieder, was bei der Themenstellung möglich gewesen wäre und evtl. im Interesse der Auftraggeber gelegen hat, sondern er umging diese Konfrontation durch die Konzentrierung der Handlung auf die Person Friedrichs des Großen [9].

Menzels Holzschnitt unterscheidet sich vom Gemälde durch den anders gewählten Handlungsort. Friedrich tritt dort aus dem Dunkel in einen Raum, auch spielt die Reaktion der Österreicher noch keine bedeutende Rolle. Die Betonung liegt auf dem plötzlichen Auftauchen des, sich wie eine Erscheinung von dem dunklen Hintergrund abzeichnenden Friedrich, dessen Begrüßung "Bon Soir" noch nicht ausgesprochen ist. Kerzenlicht macht seine Gesichtszüge erkennbar [10]. Wie bei den Darstellungen des plötzlichen Erscheinens Friedrichs in Lissa durch andere Künstler, sieht der Betrachter den König aus der Perspektive der Österreicher.

Neutraler und weniger lebendig wirken Opitz' "Friedrichs Unerschrockenheit zu Lissa" [11] und der Stich in Reiches Friedrichbiographie, wo der König ebenfalls gerade im Begriff ist, seinen Gruß auszusprechen und ins Schloß zu treten [12]. Bei beiden Stichen bestimmt die Figur des Panduren im Bildvordergrund die Komposition.

Forster-Hahn sieht hinsichtlich des anekdotischen Konzepts eine Parallele zwischen Chodowieckis Holzschnitt mit dem plötzlichen Erscheinen Friedrichs in Lissa [13] und Menzels Ölskizze. Im Gegensatz zu der isolierten Gestalt Friedrichs der Kugler- Illustration habe Menzel dann bei der Ölskizze auf Chodowieckis Holzschnitt zurückgegriffen, dabei jedoch die starre Komposition des 18.Jhdts. in eine dramatischere Erzählweise aufgelöst und voll die Effekte der Überrschung ausgenützt [14].

Dasselbe trifft auch für das Gemälde zu. Gegenüber der Ölskizze [15] hat es durch das Hinzufügen weiterer Personen an Ausgewogenheit gewonnen, ohne dabei an Bewegung zu verlieren. Menzel kombinierte in diesem Bild zwei verschiedene Kompositionselemente. Zum einen orientierte er sich am barocken Schema der Tiefe erzeugenden Disgonale, zum andern an der turmartigen Anhäufung von Gestalten mit nach oben immer unklarer werdenden Umrissen [16], wie er es bei französischen Werken des späten 18. und frühen 19.Jhdts. auf seiner Parisreise im Jahr 1855 gesehen hatte.

II. 11."Die Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen"

Das letzte und größte Friedrichbild [1] zeigt den König mit seinen Generälen vor der Schlacht bei Leuthen am 5.Dezember 1757.Wie das vorausgehende blieb auch dieses unvollendet.

Im Bildvordergrund sieht man eine dichtgedrängte Gruppe lebensgroßer, um Friedrich , dessen Figur unausgeführt blieb, versammelter Offiziere und Generäle. Im Hintergrund tauchen in Nebel gehüllte, die Illusion eines unendlichen Raums vermittelnde Reitergestalten auf. Rechts im Bild stehen ein paar winterliche Birken, die der Friedrich-Biograph Reiche als historische Dokumente für den Ort der Rede des Königs erwähnt: "An einer, noch jetzt durch eine Birke bezeichneten Stelle zwischen Leuthen und Neumarkt versammelte er seine Generale und Stabsoffiziere um sich, um ihnen die ganze Wichtigkeit seines Vorhabens begreiflich zu machen [2].

Friedrichs Ansprache vor der, für die Preußen durch die Rückgewinnung Schlesiens bedeutenden Schlacht, wird bei Kugler und Reiche von dem Augenzeugen v.Retzow wiedergegeben. Den Kern der Rede bildet Friedrichs in seine Armee gesetztes Vertrauen: "Meine Widerwärtigkeiten würden aufs höchste gestiegen sein, setzte ich nicht ein unbegrenztes Vertrauen in ihren Muth, Ihre Standhaftigkeit und ihre Vaterlandsliebe, die Sie bei so vielen Gelegenheiten mir bewiesen haben. Ich erkenne diese dem Vaterlande und mir geleisteten Dienste mit der innigsten Rührung meines Herzens. Es ist fast keiner unter Ihnen, der sich nicht durch eine große, ehrenvolle Handlung ausgezeichnet hätte, und ich schmeichle mir daher, Sie werden bei vorfallender Gelegenheit nichts an dem mangeln lassen, was der Staat von Ihrer Tapferkeit zu fordern berechtigt ist. Dieser Zeitpunkt rückt heran" [3].

Ohne diesen begleitenden Text bleibt Menzels Intention, "einen moralischen Eindruck malen zu wollen" [4], unverständlich. Bei der Illustration [5] war dies unproblematisch gewesen, da der begleitende Text den Inhalt der Rede wiedergab [6]. Im Mittelpunkt der berühmt gewordenen Rede steht Friedrichs Vertrauen in den Mut des Einzelnen und in den Korpsgeit seiner Armee.

Menzel entwarf das Bild zu einer Zeit, da man in Preußen die ersten Schritte zur Heeresreform unternahm. Wie bereits angedeutet, galt in offiziellen militärischen Kreisen die patriotische Begeisterung zwar als nützliche Erscheinung, letztlich aber als untauglich für die Grundlage eines Militärsystems. In Roons Reformdenkschrift heißt es in einer gewissen Abgrenzung zu Friedrich:

"Der Korpsgeist, die Ehrliebe, die Treue und Hingebung für die Person des Kriegsfürsten, des Feldherrn zählen dahin (moralische Potenzen), aber es sind Wirkungen, hervorgerufen nicht durch Paragraphen des Mobilmachungsplanes, sondern durch gemeinsame Thaten, Gefahren und Leiden, gegenseitige Schätzung und verdientes und erwidertes Vertrauen" [7].

Gerade die hier von Roon genannten und als weniger entscheidend hingestellten Eigenschaften machten den Kern der bei Kugler und Reiche [8] zitierten Ansprache Friedrichs aus. Menzels Komposition

des von seinen Offizieren und Generälen umgebenen Friedrich spiegelt die enge Verbundenheit zwischen König und Armee wieder. Friedrich hat hier nicht die Distanz wahrende, traditionelle Position des zu seinen Truppen sprechenden Feldherrn inne.

Im Vergleich zur Ölskizze [9] ist er noch mehr in den Kreis der, in schwere Wintermäntel gehüllten Männer, einbezogen. Stärker als bei sämtlichen früheren Friedrichbildern Menzels, weichen Gemälde und Ölskizze voneinander ab. So findet sich hier noch keine Aufteilung in einzelne Gruppen, die Reitersilhouette fehlt, auch bleibt die winterliche Jahreszeit unberücksichtigt. Zwei Gewandstudien der beiden vordersten Offiziere übernahm Menzel ohne größere Änderungen ins Bild [10].

Aus dem Widerspruch zum neuen militärischen Programm in Preußen, das sich trotz anfänglichen Widerstands seitens der Liberalen durchzusetzen vermochte [11], entstand Menzels Bild der Ansprache Friedrichs des Großen. Aufgrund der weiteren militärisch-politischen Entwicklung blieb es unvollendet. Roons Ernennung zum Kriegsminister im Jahr 1859 stieß in liberalen und demokratischen Kreisen auf völlige Ablehnung. Er galt als Reaktionär, der als Keil in das liberale Ministerium getrieben worden war [12].

Korpsgeist und Aufopferung für den Feldherrn war nicht mehr gefragt. Der "moralische Eindruck", den Menzel hatte malen wollen, konnte zu diesem Zeitpunkt nicht mehr mit dem Siegesbewußtsein der Bilder Wilhelm v.Camphausens konkurrieren.

Menzel muß Camphausen als bedrohlichen Konkurrenten erlebt haben. Das geht aus zwei Briefen an Fritz Werner hervor. Im ersten berichtet er Werner von der Berliner Akademieausstellung im Jahr 1856 und erwähnt dabei Camphausen mit einem Satz: "Camph: zeigt sich in seinem Opus so, daß man ihn sehr wohl so denken kann wie Sie Ihn schildern" [13]. Im zweiten Brief, den Menzel am 3.Feb.1860 schrieb, ist seine Kritik bedeutend bissiger:

"Lachen muß ich aber selbiges mal über die Bestätigung dessen, was Du mir schon öfter über Camph: erzählt, (s.seinen Husarenposten) es giebt indeß jetzt auch hier, wie ich gesehen, Leutchen denen meine Soldateska [14] die Phantasie nothzüchtigt. Erweckt

Gott nicht noch andere Geister, so könnte sich allerdings mein Armeewerk als eine Uebelthat herausstellen" [15].

Über die Gründe, warum Menzel das Bild nicht fertiggestellt hat, ist die Menzelforschung geteilter Meinung. Ursula Reyher (1966) erklärt es mit einem nicht einlösbaren Anspruch, den Menzel hier an seine Historienmalerei gestellt habe: "Mit dem letzten Werk des Friedrichzyklus der "Ansprache Friedrichs an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen (1858) - ein auf rein psychologisierende Wirkung angelegter Bildvorwurf - erlahmte Menzels Interesse an der großen Geschichtsmalerei bereits. Aus der Erkenntnis heraus, in diesem Bild die Grenzen der Historienmalerei für sich erreicht zu haben, hat er es nie vollendet" [16].

Wolfgang Hütt nimmt an, Menzel sei die Arbeit an diesem Bild durch einen neuen Auftrag vergällt worden. Er habe das unvollendete Bild am 12.Okt.1861 signiert, als er wußte, daß er die Krönungszeremonie würde malen müssen [17].

Menzels eigenhändige Zerstörung des Bilds [18] muß man im Zusammenhang mit dem gesteigerten Militarismus im letzten Drittel des 19.Jhdts. sehen. Mit der Armee und dem Heerwesen unter Friedrich II. hatte dieser wenig gemein. Menzels Enttäuschung über das von Fontane als "Borussismus" bezeichnete, von Heer und Polizei bestimmte Staatsleben, kommt in der Zerstörung des Bilds zum Ausdruck.

Das Neuartige und für die Historienmalerei Wegbereitende von "Leuthen" wurde bereits von Menzels Zeitgenossen erkannt. So berichtet Paul Meyerheim von Meissoniers Begeisterung für Menzels Bild, die keine Worte gefunden habe, da eine derartige Anschauung von Farbe, Stimmung und Technik damals in Paris noch gänzlich unbekannt gewesen seien [19]. Beeindruckt von Menzels Bild begann Meissonier sein erstes Bild des Napoleonzyklus, der "Campagne de France"(1863) [20].

III Menzels Friedrichbilder als Ausdruck des monarchischen Gedankens im Preußen der 5oer Jahre des 19.Jhdts.

Wie die Untersuchung der einzelnen Friedrichbilder gezeigt hat, orientierte sich Menzel sehr stark an den Friedrichbiographien der ersten Hälfte des 19.Jhdts., besonders an dem von ihm illustrierten Werk Kuglers. Nahezu alle Themen seiner Friedrichbilder der 50er Jahre hatte er bereits dort aufgegriffen und in Holzschnitten festgehalten. Zwar wählte er, wie z.B. bei dem Gemälde der Begegnung zwischen Friedrich II. und Joseph II., einen anderen Handlungsmoment, doch blieb seine Interpretation der Szene dabei unverändert. Im Zentrum aller Darstellungen steht die Persönlichkeit des Königs, der in ganz verschiedenen Situationen, meist des alltäglichen Lebens gezeigt ist. Immer ist es der Mensch Friedrich II., nie der absolutistisch regierende, von seinem Volk distanzierte Herrscher. Seine Nähe zum Volk zeigen besonders deutlich die beiden Bilder mit dem sich persönlich um das Wohl seiner Untertanen kümmernden Friedrich II., der "Bittschrift2 und das Gemälde "Friedrich der Große auf Reisen".

Friedrichs unmittelbarer Kontakt zu seinem Volk nimmt in den verschiedenen liberal ausgerichteten Werken über den preußischen König einen breiten Raum ein und steht somit im krassen Gegensatz zu dem Bild des französischen Nationalhelden Napoleon, wie es P.M.de l'Ardèches populäres Werk von 1839, mit den Illustrationen Horace Vernets veranschaulicht. Ein Vergleich mit de l'Ardèches Napoleonbuch bietet sich an, da Kuglers Biographie des Königs als Gegenstück zu diesem konzipiert war. Sowohl hinsichtlich der äußeren Gestaltung, als auch des Textes diente de l'Ardèches Werk als Vorbild [1].

Was die Zielsetzung des Buchs von Kugler betrifft, so waren Parallelen zu de l'Ardèches Werk voll beabsichtigt [2]. Kugler schließt sich de l'Ardèches Intention an, den Nationalhelden als Mann des Volks, als Personifikation der Idee der Gleichheit darzustellen, hebt jedoch darüber hinaus Friedrichs menschliche

Eigenschaften hervor, die ihn so sehr mit dem Volk verbunden hätten [3].

Deutlich wird dies bereits bei der jeweiligen Titelvignette, die Napoleon als kolossale Reiterstatue auf einem Podest besiegter Völker zeigt, Friedrich dagegen als den seinem Volk zugewandten König [4]. Gegenüber dem Verleger Weber äußerte sich Menzel hierzu folgendermaßen:

"Meine Intention war, den Fürsten darzustellen, den die Fürsten haßten und die Völker verehrten, dieß (sic!) war das Ergebnis dessen, was er war, mit einem Wort: den alten Fritz, der im Volk lebt" [5].

Auf Verwandlungen bestimmter Motive durch Menzel, die über den Kuglerschen Text hinausgehen, hat bereits Forster-Hahn hingewiesen [6]. Forster-Hahn führt Beispiele aus dem Bereich der Kriegsdarstellungen an. Der romantischen Darstellung des Schrecken und des Todes bei Vernet stellt sie Menzels, den Krieg anklagende Szenen gegenüber [7].

An vielen weiteren Beispielen lassen sich Umsetzungen feststellen, an denen Menzels Bild des Königs sichtbar wird. An thematisch verwandten Szenen läßt sich dies besonders gut aufzeigen. Wichtig im Zusammenhang mit der Frage nach dem jeweiligen Herrschertyp ist die unterschiedliche Behandlung und Charakterisierung der beiden Herrschergestalten in ihrem Verhältnis zum Volk. So illustrieren "Friedrichs Einzug in Breslau nach der Eroberung Schlesiens" [8] und "Napoleons Einzug als neuer König von Spanien" [9] die verschiedenartige Stellung des Herrschers zu seinen neuen Untertanen: Friedrich reitet ohne Bewachung zwischen einer jubelnden Menge hindurch, Napoleon dagegen sitzt gut bewacht in einer Kutsche, ohne die ihm Zurufenden zu beachten.

Zwei Schreibtischszenen kennzeichnen das Verhältnis der beiden Herscher zu ihrem Volk: Napoleon liest bei Lampenlicht, hinter seinem Rücken versammeln sich seine Gegner mit Mordwaffen [10]. Friedrich dagegen sitzt bei Tag am Schreibtisch, die Tür des Arbeitszimmers ist weit geöffnet, so als habe jedermann freien

Zutritt, und der König nichts zu fürchten [11].

In ihrer Konfrontation mit dem Krieg und ihrem Verhältnis zu den Soldaten unterscheiden sich die beiden Herrscher ebenfalls sehr stark. Friedrich erscheint immer inmitten der Kämpfenden, als einer von ihnen, seine Begegnung mit den Verwundeten geschieht unmittelbar auf dem Schlachtfeld, während des Kampfs [12].

Vernet läßt Napoleon nahezu ausschließlich als "Roi thaumaturge" auftreten, der im Anschluß an die Schlacht die Verwundeten besucht [13]. Bei den eigentlichen Kampfszenen sieht man Napoleon fast ausschließlich als Helden, der den Angriff leitet, oder während der Schlacht Befehle erteilt.

Zur Heroisierung Napoleons tragen zahlreiche, den Kaiser als Imperator charakterisierende Holzschnitte bei, die vielfach an bekannte Historiengemälde der napoleonischen Zeit erinnern, diese sogar teilweise an Verherrlichung von Macht und Herrschaft übertreffen [14].

Ihrem Ziel, den Nationalhelden als "Mann des Volkes" darzustellen, kamen Kugler und Menzel näher als de l'Ardêche und Vernet, die zwar die gleiche Intention hatten, jedoch eine Heroisierung Napoleons erreichten, die den Kaiser als den großen Einsamen, eher vom Volk getrennt, als mit ihm verbunden erscheinen läßt.

Alle genannten, sich gegen Vernets Napoleon abgrenzenden Charakterzüge des Menzelschen Friedrichs der Holzschnitte trifft man auch später bei den Friedrichbildern der 50er Jahre an. Wieder steht der Mensch Friedrich II. im Mittelpunkt der Darstellungen. Gerade die individuelle Charakterisierung des Königs hatte den Protest und die Ablehnung derjenigen hervorgerufen, die den König als idealisierte Herrschergestalt haben sehen wollen.

Bei dem Streit um die "richtige" Wiedergabe des Königs ging es nicht allein um die treffende Charakterisierung Friedrichs, sondern darüberhinaus um prinzipielle Abgrenzungsprobleme von Genre und Historie. Meist wurden die Friedrichbilder in der Kunstberichterstattung dem historischen Genre zugeordnet, als

historische Genrebilder, oder aber auch als genrehafte Historienbilder bezeichnet, wobei beide Begriffe oft dasselbe meinten: die Darstellung Friedrichs des Großen in seiner Individualität, die ihn als vielseitigen, genialen Menschen auszeichnet. Das Fehlen "allgemeiner Bedeutsamkeit für die Nation" oder die "Menschheit im Ganzen" wird dafür verantwortlich gemacht, daß man Menzels Friedrichbildern den Rang von Historienbildern absprechen müsse [15].

Ein treffendes, zeitgenössisches Urteil über Menzels Friedrichbilder gibt der bekannte Kunsttheoretiker Theodor Vischer im Dritten Teil seiner Ästhetik [16]. Es zeigt, daß sich mit Menzels Friedrichbildern nicht nur die Kunstkritiker der verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften befassten, sondern daß die vom Künstler gewählte Gattung der Genre-Historie Berücksichtigung fand in der ästhetischen Theorie eines so bedeutenden Kunstphilosophen wie Vischer.

Nach einer kurzgefassten Definition des Begriffs der Genre-Historie, welche er dem Sittengeschichtsbild gleichsetzt und des geschichtlichen Sittenbilds, führt Vischer Menzel als bedeutendes Talent an, das auf beiden Gebieten gezeigt habe, was sich aus dem Rokoko machen ließe:

"Die genre-artige Historie, das Sitten-Geschichtsbild ist nicht mit dem geschichtlichen Sittenbild (§703) zu verwechseln: dieses gibt geschichtlich bekannte Menschen in einem nicht geschichtlichen Momente; das erstere gibt solche in einem geschichtlichen Momente, worin aber entweder nicht gehandelt, sondern nur repräsentirt, oder blos geduldet, oder zwar gehandelt wird, aber nicht so, daß das schlechthin Entscheidende, der aus der Tiefe entschließende Geist dabei zum Vorschein kommt: das Zuständliche, Formelle, Gewohnheitsmäßige, Instinctmäßige, darum auch meist das Massenhafte herrscht vor; das spezifische Interesse für die Culturformen wird nicht in dem Grade zurückgedrängt, wie im strengen Geschichtsbilde. Ein bedeutendes Talent hat neuerdings sowohl im geschichtlichen Sittenbild, als auch im sittenbildlichen Geschichtsbilde A d o l p h M e n z e l entwickelt

und dabei gezeigt, was sich aus dem Rokoko machen läßt" [17].

Zur Genre-Historie wären nach Vischer die ersten der 11 Friedrichbilder Menzels zu zählen, die den König als aufgeklärten Monarchen, als Künstler und in seinem Verhältnis zum Volk zeigen. Zu den "Sittengeschichtsbildern" gehörten dann die Gemälde mit Themen aus dem politisch-historischen Bereich, bei denen jedoch nicht das historische Ereignis, sondern wiederum die Person Friedrichs im Mittelpunkt steht.

Vorläufer dieser Herrscherdarstellungen waren die Bilder der Belgier Gallait und de Biefve [18]. Auch dort liegt der Akzent auf der individuellen Charakterisierung der Hauptperson bzw. der Hauptpersonen und der historisch getreuen Wiedergabe von Handlungsort, Kostüm und Physiognomie. Beide Bilder lösten seinerzeit in Deutschland eine heftige Diskussion um die Anerkennung als Historienbilder aus [19]. In den Streit griff auch Kugler ein, der die Bilder Ende 1842 in Berlin gesehen hatte und verteidigte sie gegen die Angriffe der Nazarener, deren Wortführer Ernst Förster, der Herausgeber des KUNSTBLATTS in München und der Kunsthistoriker Quandt in Dresden waren.

Försters Kritik an der historisch getreuen Wiedergabe von Waffen, Kleidern und Gerätschaften, sowie an der mangelnden Heroisierung der Hauptpersonen kehrte Kugler ins Positive: gerade die realistische Wiedergabe des längst historisch gewordenen Vorgangs, die mangelnde Idealisierung zeichne die belgischen Bilder aus [20].

Die gleichen Kreise, die in den 40er Jahren Gallaits und de Biefves Bilder begeistert aufgenommen hatten, stellten sich später positiv zu Menzels Friedrichbildern und verteidigten sie mit ähnlichen Argumenten gegen Kritiker, die die Authentizität und die Individualisierung als Störelemente im Historienbild ablehnten und sich - akademischen Kriterien folgend - für einen Verzicht auf diesselben zugunsten einer idealisierten Darstellung aussprachen.

Hinter diesen ästhetischen Programmen stehen zwei entgegengesetzte politische Grundhaltungen. Die Befürworter der neuen

bürgerlichen "Historienmalerei" finden sich in liberalen, konstitutionell eingestellten Kreisen, die Gegner setzen sich aus Vertretern der restaurativen Staatsidee zusammen. Gerade an Menzels Friedrichbildern läßt sich die enge Verqickung von ästhetischer Theorie und politischem Konzept nachweisen.

Friedrich II. wurde sowohl von den Liberalen, als auch den Ultra-Rechten um Friedrich Wilhelm IV. als Leitbild für ihre jeweiligen Ziele in Anspruch genommen. Diese Konservativen verehrten Friedrich ausschließlich als siegreichen Feldherrn. Bis zur 48er Revolution war Friedrich für sie derjenige, der die militärische Macht Preußens erweitert und gefestigt hatte. Nach der - in ihren Augen vorübergehenden - Gefährdung Preußens als Großmacht durch die Einigungsbewegung von 1848/49 wurde er für sie zum Symbol einer ausschließlich seinem Staat dienenden Politik [21]. Der preußische Patriotismus stützte sich in der Folgezeit ganz auf Friedrichs militärischen Ruhm. Solchen Vorstellungen gemäß wollten die Konservativen Friedrich II. auch in der Kunst behandelt sehen. Künstlerische Arbeiten wie Rauchs Friedrichdenkmal oder Camphausens Militärbilder zu Beginn und Ende der 50er Jahre vertreten in etwa das politisch- ästhetische Konzept des preußischen Hofs der Zeit.

Das Friedrichbild der Liberalen ist dagegen von der Vorstellung des aufgeklärten "roi philosophe" geprägt, dessen Verdienste vor allem in der Förderung der freien Wissenschaften und der freien Entfaltung der Persönlichkeit liegen, worunter im besonderen die freie Religionsausübung verstanden wird. Im politischen Liberalismus spielt die freie Entfaltung der Persönlichkeit eine entscheidende Rolle. Diese wurde nicht aus der Gleichheitsidee, in der man eine Gefährdung des Individuums gesehen hätte, sondern aus dem liberalen Freiheitsbegriff abgeleitet. Durch die Ablehnung der prinzipiellen Gleichheit unterschied sich der Liberalismus von Anfang an in einem ganz wesentlichen Punkt von allen demokratischen Bestrebungen [22]. Zur Verwirklichung der individuellen Freiheit braucht der Einzelne nach liberaler Lehre den Staat, ja erst die Mitarbeit in diesem ermöglicht ihm politische

Freiheit [23]. Die preußischen Liberalen hielten auch noch nach der gescheiterten Revolution an dem von ihnen vertretenen Prinzip der Monarchie fest, einer volksverbundenen, die sich auf das Bürgertum und die Bauern stützte. Nur diese Staatsform schien ihnen geeignet als Bollwerk gegen die aristokratischen Auswüchse und gegen die die unteren Volksklassen vertretenden Republikaner.

Im Hausblatt der Liberalen, der NATIONALZEITUNG, erschien im Oktober 1850, also bereits nach dem Sieg der Reaktion, ein Artikel über "die Wahrung des monarchischen Prinzips". Der Bericht ist eine wichtige Quelle für das Selbstverständnis der preußischen Liberalen um die Mitte des 19.Jhdts. und kann die theoretische Grundlage für das Verständnis von Menzels Friedrichbildern geben.

Nach einem Affront sowohl gegen die Reaktion als auch gegen die republikanischen Bestrebungen folgt ein klares Bekenntnis zur volksverbundenen Monarchie:

"Das Prinzip der Monarchie ist in Deutschland nicht in Gefahr gewesen durch den Sieg der Revolution. Wer das leugnen will, muß vor den unzweideutigen Thatsachen sein Auge verschließen(...) 'Die deutsche Revolution hat keinen Thron angetastet, aber sie hat zwei neue aufgerichtet - den Thron des Reichsverwesers und des deutschen Kaisers. Die deutsche Revolution hat keinen Monarchen gestürzt, aber alle der Liebe und dem Vertrauen des Volkes näher geführt, indem sie die Scheidewand der Aristokratie und der Büreaukratie zwischen beiden niederriß und das Wohl des Volkes unbedingt und unmittelbar in die Hand des Monarchen legte, das Wohl des Monarchen unbedingt und unmittelbar auf die Kraft des Volkes stützte. Die Revolution hat auf den höchsten und gefährlichsten Höhen ihres Sieges den republikanischen Bestrebungen, die hie und da vereinzelt auftauchen, nicht einen Fuß breit Boden gewährt, sie hat vielmehr die Machtlosigkeit und Nichtigkeit dieser Bestrebungen kundgethan und sie selbst von dem engen Schauplatz verdrängt, auf dem sie vor der Revolution im Geheimen zu wirken im Stande waren(...)

'Die Reaktion benutzt und mißbraucht die Monarchie, wie sie die Bourgeoisie mißbrauchte, für ihre eigenen Zwecke, für Zwecke,

die der Monarchie fremd sind, die ihr widerstreben, um, wenn sie in dem unnatürlichen Kampfe, in den sie sie verwickelte, ihre Kräfte geschwächt und abgenutzt haben wird, endlich selbst zum Kampfe wider sie hervorzutreten und ihr die Wiederherstellung der längst verlorenen Privilegien gewaltsam abzwingen(...) Es gibt keine Monarchie, keine Verfassung, keine Regierungsform, die durch sich selbst stark wäre, wenn sie nicht im Herzen des Volks ihre gesunden Wurzeln schlägt. Diese Kraft der Monarchie ruht wahrlich nicht in den Bajonetten ihrer Kriegsheere, und wäre ihre Zahl auch noch so groß, ihre Disciplin noch so fest; sie ruht allein und ausschließlich in der Treue und im Vertrauen des Volkes - in der Treue, die sich von Geschlecht zu Geschlecht fortererbt und in der Erinnerung an jene Ereignisse der Vergangenheit wurzelt, durch welche das Schicksal der Völker mit dem Geschick ihrer Fürsten fest verbunden wurde, in denen sie Freud und Leid miteinander theilten und füreinander trugen, in der Treue des Volkes, welches sich auf die Treue der Fürsten stützt, die in allen Lagen des Volks sich bewährt hat; sie ruht in dem Vertrauen, daß der Träger der Monarchie den Willen und die Kraft habe, das Wohl des Volkes zu fördern, sein Recht zu wahren und seine Freiheit zu schützen; in dem Vertrauen, daß seine Thaten kein anderes Ziel haben, als das Glück des Volkes, so daß seine Worte ein sicherer Grund sind, auf den sich die Hoffnung und die Zuversicht des Volkes zu stützen vermag(...) Ja, das monarchische Prinzip ist ernst und schwer gefährdet, wenn die Träger und Vertreter desselben sich nicht mit Unwillen und Entrüstung von Thaten abwenden, wie sie in neuester Zeit in mehr als einem deutschen Staate im Namen dieses Prinzips vollbracht und versucht worden sind".

Die Aufgabe des Monarchen ist hier klar definiert. Sie besteht in der Sorge um das Wohl des Volks, in der Wahrung seines Rechts und dem Schutz seiner Freiheit.

Den persönlichen Einsatz des Monarchen konnte die NATIONAL-Zeitung vier Jahre nach Erscheinen des Artikels in Menzels Bild "Friedrich der Große auf Reisen" am Beispiel des großen Vorgängers Friedrich Wilhelms IV. dargestellt sehen. Friedrichs Verbunden-

heit mit seinem Volk galt dem Berichterstatter als wichtiges Charakteristikum des Menzelschen Bilds: "Er tritt nicht, und so zeigt er sich auf dem Menzelschen Gemälde, in vornehmer Unnahbarkeit auf unter denen, deren Ortschaften er auf seiner Inspektionsreise berührt, sondern mit anmuthiger Leutseligkeit und dabei doch mit edler Würde" [24].

Das Bemühen der Liberalen, den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. für ihre Politik zu gewinnen, zog sich von 1840 bis zum Regierungswechsel 1858 hin und fand seinen Ausdruck in dem Kampf zwischen Regierung und junkerlichem Konservativismus [25]. Friedrich Wilhelm IV. stand letzterem näher, verhinderte jedoch durch seine schwankende Haltung eine konsequente Staatsführung. Der Versuch von liberaler Seite, Friedrich Wilhelm IV. in die Tradition der Hohenzollernpolitik seiner Vorgänger zu stellen, hatte sich im Krimkrieg gezeigt, bei dem von liberaler Seite ein Anschluß an die Westmächte gefordert worden war [26].

Friedrichs des Großen Handlungsweise in einer vergleichbaren politischen Konstellation hatte ihnen als Leitbild gegolten.

Damals hatte Menzel seine politische Stellungnahme in dem Bild der Begegnung in Neiße zum Ausdruck gebracht. Dort, wie in sämtlichen anderen Friedrichbildern, kennzeichnet Menzel Friedrich als richtungsweisende Herrschergestalt. Durch die Wahl der Gattung der Genre-Historie war es Menzel möglich, einen individuellen, volksverbundenen König darzustellen, wie er von den preußischen Liberalen für die eigenen Ziele erwünscht war. Detailnaturalismus und historisch getreue Wiedergabe von Personen und Örtlichkeiten geben den Bildern den Anschein authentischer Zeitdokumente. Auf diese Weise vermittelte Menzel sein eigenes, von liberalen Vorstellungen geprägtes Bild Friedrichs des Großen einem Publikum, das durch die Regieanweisung des Künstlers seine eigene Vorstellung von Friedrich dem Großen in den Bildern wiedererkennen konnte.

Schluß

Hinter Menzels Friedrichbildern steht die Staatsauffassung des politischen Liberalismus in Preußen um die Jahrhundertmitte. Sie sind Ausdruck des Wunsches nach einer volksverbundenen, die Interessen der Liberalen vertretenden Monarchie. Bei ihrer Inanspruchnahme des Königs Friedrich Wilhelms VI. grenzten sich die Liberalen sowohl nach oben, gegen die politische Reaktion, als auch nach unten, gegen die demokratischen Bestrebungen ab.

Bereits vor seinem Regierungsantritt wurde von dem künftigen preußischen König eine Wiederaufnahme und Fortsetzung des friderizianischen Erbes erwartet. Niedergeschlagen hatte sich dies in den vielen z.T. populärwissenschaftlichen Werken über Friedrich, dem hier esrtmals Leistungen zugeschrieben wurden, die das nationale Zusammengehörigkeitsgefühl der Einzelstaaten gefördert hätten; die Bücher von Görz [1] und Minutoli [2] sind darüber hinaus von dem Gedanken an den in den 40er Jahren wieder neu belebten Napoleonkult in Frankreich getragen. In Anlehnung daran war Kuglers Friedrich-Biographie mit den Menzelschen Holzstichen entstanden [3]. Doch nicht als ein Herrscher über eine Weltmacht, wie die Franzosen Vernet und de l'Ardèche [4] ihren Nationalhelden gezeichnet hatten, sondern als einen "Mann des Volkes" interpretierten jetzt Kugler und Menzel den preußischen König [5]. Friedrich erscheint als aufgeklärter Herrscher, der seine ganze Politik den Interessen des Bürgertums angepaßt hätte. Das Nationalgefühl wird von Kugler zwar angesprochen, doch die Perspektive eines geeinten Deutschlands fehlt noch vollständig. Friedrich tritt in erster Linie als der Vorkämpfer für soziale Gerechtigkeit, modernes Justizwesen, Pressefreiheit, religiöse Toleranz und eine Wirtschaftspolitik im Sinn des sich emanzipierenden Bürgertums auf. Diese Volksverbundenheit wünschten sich die Liberalen jetzt vom neuen preußischen König, der als repräsentative Instanz im Staat, dem Vorbild Friedrichs gemäß, ihre Interessen vertreten

solle. Auf solche Weise konnten die Liberalen den Wunsch nach Fortsetzung der Tradition mit den Ansprüchen des Fortschritts und dem Gedanken der Persönlichkeit verknüpfen.

Alle drei Aspekte finden sich auch noch nach 1848 in Menzels Konzeption der Friedrichbilder, als längst der Gedanke eines einheitlichen Nationalstaats unter der Führung Preußens zu einer grundlegenden liberalen Forderung geworden war.

Ein Wandel des liberalen Friedrich-Bilds ist erst Ende der 50er Jahre nach dem Regierungswechsel von 1858 und der daraus resultierenden Politik feststellbar. Die Entwicklung vom Ideal-Typus des aufgeklärten Monarchen zu dem heroischen Kriegsfürsten verläuft parallel zur wachsenden Militarisierung Preußens, die mit der Heeresneuorganisation einsetzt. Friedrich wird nunmehr von allen politischen Richtungen als der eigentliche Begründer der nationalen Einheit angesehen.

Dem Zeitzug entsprechend erfuhren Menzels Friedrichbilder der 40er und 50er Jahre nach dem Sieg von 1871 eine Umdeutung in die vom Künstler unter Umständen nicht unbedingt gewünschte Richtung. Menzel geriet in die Rolle eines Künstler-Patrioten, der durch "bildliche Vorführung seiner glorreichen Heerführer und Soldaten" immer wieder auf "das sicherste Fundament des preußischen Staates" hingewiesen habe [6].

Es ist nicht bekannt, daß sich Menzel gegen diese Interpretation seiner Friedrichdarstellungen je gewehrt hat, auch scheint er mit der Behauptung, er habe seine Friedrichbilder zur "Verherrlichung des Hohenzollernhauses" geschaffen , einverstanden gewesen zu sein. Immerhin findet sich diese Beurteilung in dem von Menzel akzeptierten Werk Max Jordans und Robert Dohmes von 1890 [7].

Die Anpassung an die Zeit und das Festhalten an der mühsam erreichten Anerkennung mögen dafür verantwortlich gemacht werden. Die Frage, ob es Menzel im Alter überhaupt hatte möglich sein können, die Stellung der Friedrichbilder richtig einzuschätzen, bleibt offen.

Noch 1860 hatte sich Menzel gegen diese Richtung der Inter-

pretation Friedrichs II. gewandt. Seinem Freund Fritz Werner gegenüber hatte er damals die Befürchtung ausgesprochen, daß sein "Armeewerk" [8] nicht nur von Camphausen, über den er sich bereits vier Jahre zuvor schon negativ geäußert hatte [9], sondern auch von anderen Künstlern mißbraucht werden würde [10].

Heute kaum bekannte Künstler wie Kampf, Röchlin, Schulz und Knötel versuchten, Menzels dem liberalen Denken der ersten Hälfte des 19.Jhdts. verhaftetes Bild Friedrichs mit dem Friedrich-Bild der Gründerzeit zu verbinden. Es entstanden nicht nur die auch heute noch bekannten Schlachtenbilder, sondern auch Genrebilder mit Szenen aus dem Alltagsleben des Königs, die ihn jedoch nahezu ausschließlich als mächtigen Herrscher wiedergeben. Unter den vielen vergessenen Künstlern ist Georg Schöbel als derjenige hervorzuheben, der sich am stärksten an Menzel orientierte und sich wie dieser um größtmögliche Authentizität bemüht hat.

Menzels Friedrichbild nimmt eine Mittelstellung zwischen diesem späteren heroischen Friedrich-Bild und den früheren "verbürgerlichten" Friedrich-Bild ein. Zwar orientierte sich Menzel an populären Graphiken, wie dies von Forster-Hahn ausführlich behandelt wird, doch schuf Menzel ein eigenes, seiner eigenen Zeit entsprechendes Friedrich-Bild, wobei er sich weit weniger als bislang angenommen an Chodowiecki orientierte [11], sondern vielmehr an den Darstellungen des preußischen Historienmalers und Akademiedirektors Bernhard Rode. Dieser hatte in einer längst vergessenen "Suite von Gemälden nach den memoires de Brandenbourg" mit der er 1757 begonnen hatte, die bekanntesten anekdotischen Szenen aus dem Leben Friedrichs des Großen behandelt. Friedrich erscheint hier als König in historisch getreuer Umgebung. Wie dann später auch bei Menzel handelt es sich bei Rodes Gemälden zwar nicht um Repräsentationsbilder, doch wurde auch hier nicht auf bestimmte, wenn auch transformierte Herrschaftsattribute vrzichtet.

Im Gegensatz dazu hatte Chodowiecki noch geglaubt, den König als Bürgerlichen in klssizistisch-bürgerlichem Milieu darstellen zu müssen, um ihn der Welt des sich kulturell und

wirtschaftlich emanzipierenden Bürgertums näher zu bringen. Auf Projektionen dieser Art verzichtete Menzel und gab Friedrich in authentischer Umgebung wieder. Ermöglicht und gefördert wurde dies nicht zuletzt durch die aus Frankreich kommende Wiederentdeckung des Rokoko in den 30er Jahren des 19.Jhdts.

Die Kunst und Mode des Zweiten Rokokos fand schnell Eingang in die Welt des wohlhabenden französischen Bürgertums, das sich durch wachsenden Wohlstand immer mehr der aristokratischen Welt des 18.Jhdts. anzugleichen suchte und auch die Rolle adliger Auftraggeber nachahmte. Bilder, Möbel und Kleidung im Stil des 18.Jhdts. wurden zum Statussymbol des modebewußten, reichen Bürgertums in Frankreich [12].

In Deutschland erreichte die Mode des Zweiten Rokokos zwar bei weitem nicht diesselbe Popularität wie in Frankreich, doch fand sie auch hier ihre Anhänger in einem Teil des gehobenen Bürgertums. Die Kunstwelt war sich uneins in der Beurteilung der neuen Moderichtung.

Von den Vertretern der akademischen Malerei wurde die Kunst des 18.Jhdts. und deren Neuentdeckung nicht nur abgelehnt, sondern geradezu verachtet. Die negative Aufnahme der Menzelschen Friedrichbilder in diesen Kreisen, mit Max Schasler als deren Wortführer, hatte dies bei allen Darstellungen des Königs durch Menzel deutlich gemacht.

Mit seiner Schilderung des Privatlebens Friedrichs II. und ihrem Anspruch auf eine den historischen Tatsachen gerecht werdenden Wiedergabe des historischen Umfelds, stand Menzel in einem denkbar größten Gegensatz zur idealistischen Geschichtsauffassung wie sie von den Vertretern der Akademischen Richtung der Historienmalerei gefordert wurden. Nicht die Wiedergabe historisch belegbarer Tatsachen, sondern die Darstellung der Idee des Absoluten stand im Mittelpunkt des Interesses der vom preußischen König favorisierten Künstler wie Wilhelm von Kaulbach und Peter von Cornelius.

Zur gleichen Zeit etwa, als Menzel seine Friedrichbilder malte, arbeitete Kaulbach an der Ausmalung des Treppenhauses des Neuen Museums in Berlin (1847-1865).

Parallel dazu entstanden, ebenfalls im Auftrag des preußischen Königs, die Kartons zu den Campo Santo-Fresken von Peter von Cornelius (1843-1866).

Die idealistische Geschichtsauffassung Kaulbachs und Cornelius' kam dem Kunstgeschmack Friedrich Wilhelms IV. sehr entgegen. Menzels Wunsch, den preußischen König für seine Auffassung von Geschichte zu gewinnen, wirkt ohne Kenntnis des politischen Hintergrunds geradezu grotesk. Wie oben ausführlich dargestellt, hielten die preußischen Liberalen noch nach 1848 an dem Prinzip einer volksverbundenen, d.h. sich auf das Bürgertum stützenden Monarchie fest. Menzels Kontakt zu monarchisch gesinnten Kreisen geht aus seiner Mitgliedschaft in dem 1827, von dem Wiener Journalisten Moritz Gottlieb Saphier gegründeten Dichterverein "Tunnel über der Spree" hervor [13].

In diesen, vorwiegend aus bürgerlicher Intelligenz sich zusammensetzenden Verein, wurde Menzel Anfang der 50er Jahre aufgenommen [14]. Seine aktive Teilnahme am Vereinsleben bestand in dem Entwerfen von Einladungskarten, Glückwunsch - und Dankadressen [15] Ausschlaggebende Persönlichkeit für den "Tunnel" Anfang der 50er Jahre war Theodor Fontane.Seine Wahl zum Sekretär des Vereins spricht, neben den literarischen Dokumenten, gegen eine konservativ-reaktionäre Zusammensetzung des "Tunnels" [16].

Am Beispiel des Kreuzzeitungsmanns Hesekiel schildert Fontane in seiner Autobiographie "Von Zwanzig bis Dreißig" wie schwer es für einen Konservativen Anfang der 50er Jahre war, im "Tunnel" zu literarischer Geltung und Ansehen zu gelangen: "Der Grund lag zum Teil in seiner Zugehörigkeit zur "Kreuzzeitung". Überflog man den zu einem Drittel aus Offizieren und zu einem zweiten Drittel aus adligen Assessoren zusammengesetzen Tunnel, so mußte man - noch dazu nach eben erst erfolgter Niederwerfung einer revolutionären Bewegung - eigentlich mit Sicherheit annehmen, in einem derartig kombinierten Zirkel einem Hort des strengsten Konservativismus zu begegnen. Das war aber nicht der Fall. In dem ganzen Tunnel befand sich, außer Hesekiel, kein einziger richtiger Kreuzzeitungsmann; nicht einmal Louis Schneider, trotz

eifriger Mitarbeiterschaft an der "Kreuzzeitung", konnte als solcher gelten. Ihm fehlte das Kirchliche, das durch das Russische doch nur sehr unvollkommen ersetzt wurde. Die Tunnel-Leute waren, wie die meisten gebildeten Preußen, von einer im wesentlichen auf das nationalliberale Programm hinauslaufenden Gesinnung, und bis diesen Tag ist es mir unerklärlich geblieben, daß, mit Ausnahme kurzer Zeitläufe, diese große politische Gruppe keine größere Rolle gespielt und sich nicht siegreicher als staatsbestimmende Macht etabliert hat" [17].

Die Richtung des Vereins entsprach im Wesentlichen der politischen Linie des durch die NATIONALZEITUNG vertretenen Nationalliberalismus mit seinem Bekenntnis zur volksverbundenen Monarchie und seiner Absage an den ultra-reaktionären Kreis um Friedrich Wilhelm IV. und an die demokratischen Bestrebungen. Aus heutiger Sicht wird diese Tendenz gern mit der politischen Reaktion der damaligen Zeit gleichgesetzt [18], was nicht zutrifft, da diese Richtung in eindeutiger Opposition zur Reaktion stand. Menzels Mitgliedschaft im "Tunnel" spiegelt seine Integration in das gesellschaftliche Leben Berlins der 50er Jahre wieder. Zugang zu ihr hatte Menzel durch den bekannten und angesehenen Gelehrten Franz Kugler bekommen, der ihn bereits ein Jahrzehnt zuvor den Schritt aus der Unbekanntheit ins öffentliche Leben ermöglicht hatte. Kugler war es auch gewesen, der Menzel sowohl der Welt Friedrichs II. als auch der Kunst des 18.Jhdts. insbesondere der Watteaus, näher gebracht hatte. Kuglers Leistung als eigentlicher Förderer der künstlerischen und persönlichen Entwicklung Menzels hat bislang viel zu wenig Beachtung gefunden. Lediglich Kuglers Entscheidung für Menzel als Illustrator seines Friedrich-Buchs fand Eingang in die Menzel-Literatur.Kuglers Verdienst geht jedoch weit darüber hinaus. Nicht zuletzt durch Kugler hatte Menzel Erfolg und Anerkennung erreicht, indem dieser ihn zum Thema Friedrich II. hingeführt hatte. Friedrich war für Menzel sicher eine Idealgestalt, die in einem Verhältnis zu seinen Schwierigkeiten und Charaktereigenschaften stand. Es wäre sehr reizvoll, diesem psychologisch-ästhetischen Aspekt nachzugehen. Die Friedrichbilder, die hier aus der politisch-ästhetischen Perspektive behandelt wurden, könnten durch eine psychologisch-ästhetische Interpretation bereichert werden.

Abkürzungen

B Bock,Elfried: Adolph Menzel, Verzeichnis seines graphischen Werkes. Berlin 1923

Kat. Katalog der Handzeichnungen, Aquarelle und Ölstudien in der kgl. National-Galerie. Berlin 1902

Ng Inventarnr. der NG (National-Galerie Berlin, DDR)

NG National-Galerie Berlin, DDR

Tschudi Tschudi, Hugo v.: Adolph von Menzel, Abbildung seiner Gemälde und Studien. München 1905

Anmerkungen

I.1 Forschungsstand

1) Brief v.6.Sept.1840 an seinen Freund Carl Heinrich Arnold, Menzel, Briefe, 49
2) Menzel an Arnold, Ende 1848, o.Dat.,ebd.,140
3) Am 7.Juni 1840 starb Friedrich Wilhelm III.; Nachfolger wurde sein Sohn Friedrich Wilhelm IV.
4) Schmidt 1955, 129
5) ebd.
6) Forster-Hahn 1977, 255
7) With, 211
8) ebd., 212
9) Becker, Hans, 175
10) Die unterschiedliche Länge der Einzelinterpretationen ergibt sich einerseits aus der Quellenlage, bzw. dem Material zur zeitgen. Rezeption, andererseits aus dem Interessenschwerpunkt der Verfasserin.

I.2 Menzels politische Stellung während der 48-er Revolution

1) Menzel, Briefe, 127
2) Menzel beschreibt sehr ausführlich die Beschädigungen an Straßen und Häusern. An einem Haus zählte er 190 Kartätschenlöcher. Menzel, Briefe, 128/29
3) ebd.
4) "Das n u n e h e m a l i g e Palais des Prinzen v.Preußen trägt außer dreifarbigen= und Trauerflaggen 3 große Aufschriften. Die Eine weiß auf die Mauer gemalt lautet:

Eigen=
thum
der ganzen
Nation

Auf dem Balkon trägt eine ausgespannte weiße große Flagge die Worte

DAS EIGENTHUM
DER NATION STEHT UNTER
DEM SCHUTZE DER
BUERGERSCHAFT

und auf einem angenagelten Brett steht die Ankündigung zur Errichtung eines Arbeiter und Beschwerde=Büros mit den Schlußworten : 'hier wirken Männer aus dem Volk für das Volk'". Menzel, Briefe, 131

5) ebd., 132

6) ebd.

7) ebd.

8) "Ich merke, ich habe Pech mit Revolten, von Cassel ging ich weg, ehe eine ausbrach, und hier kam ich an, als sie vorbei war. Es ist mir sehr leid, daß ich keine erlebt, und um die Gefühle und Erfahrungen nicht reicher geworden bin. Wie ich Ihnen überhaupt gestehe, es s c h m e r z t mich jetzt zum Erstenmale, was mir bis dahin ziemlich einerlei war: daß kein großer starker Kerl aus mir geworden ist". Menzel, Briefe, 133

9) "Abgesehen von der Wichtigkeit der ganzen Sache, gab es aber so viel Interessantes und Schönes zu beobachten - Schon bei den Vorversammlungen". ebd.

10) Brief vom 15.Sept.1848 an Arnold, Menzel, Briefe, 136

11) Der Waffenstillstand von Malmö, bei dem es um die Beilegung des schleswig-holsteinischen Konflikts ging, machte die Bedeutungslosigkeit und Ohnmacht der Frankfurter Nationalversammlung sichtbar. vgl. Schieder 1970, 90

12) s. dazu Bussmann, 540

13) Zum Verhältnis der Liberalen zum Wahlrecht s. Schieder 1976,192

14) Dieser Hauptstreitpunkt zwischen den beiden Richtungen bestimmte die Diskussion in den politischen Vereinen und die Debatten des Frankfurter Parlaments. Vgl.Langewiesche,341

15) Sheehan, 209

16) ebd.,213

17) ebd., 214. Zur sozialen Zusammensetzung des Preußischen Parlaments s. Schilfert, 405

18) Mommsen, Wilhelm, 70

19) ebd., 72-73

II. 1 Zur Chronologie der ersten Friedrichbilder

1) Menzel an Arnold. Menzel, Briefe, 138
2) Knackfuß, 28
3) Menzel, Briefe, 245
4) Waldmann, 21
5) Scheffler, 142
6) Wirth, Kat Ausst.1965, 16
7) de Chapeaurouge 1977, 142
8) Kirstein, 57
9) Schmidt 1955, 136
10) Menzel, Briefe, 140
11) ebd., 154
12) Beta, 109
13) Als Ausnahme sind zu nennen: Schmidt 1955, 116 und Bergsträsser, 42; jeweils ohne nähere Erläuterungen.

II.2 Die "Bittschrift"

1) 60 x 75 cm, Hechingen, Burg Hohenzollern, Tschudi, Nr. 60
2) Menzel, Briefe, 140
3) Menzel beschreibt die Szene folgendermaßen: "ein paar Bauersleute, die Friedrich dem Großen, der in der Ferne geritten kommt, mit einem Anliegen aufpassen". ebd.
4) Kugler 1840, 583 (B 788)
5) Menzel 1840, VII
6) Kugler 1840, 580
7) Borns Dissertation über den Wandel des Friedrichbilds in Deutschland während des 19.Jhdts., die hier als Grundlage für die literarischen Werke über Friedrich II. dient, behandelt das Problem der jeweiligen Inanspruchnahme der Gestalt Friedrichs des Großen für die unterschiedlichen politischen Richtungen im Deutschland des 19.Jhdts. In groben Zügen zusammengefaßt, weist Born nach, daß in der ersten Hälfte des 19.Jhdts. die Liberalen in Friedrich einen "Mensch-

heitshelden" gefunden hatten, einen König, unter dem eine neue Epoche des geistigen Lebens und der geistigen Freiheit, besonders hinsichtlich der Religion begann, wogegen diese Seite Friedrichs von den Konservativen geleugnet wurde. Für sie war Friedrich derjenige, der die Tradition des Könighauses fortgesetzt und die militärische Macht Preußens erweitert und gefestigt hatte. Da Friedrichs geistige Neuerungen den konservativen Prinzipien widersprachen, mußten sie in der Wertung des Königs wegfallen, allenfalls wurde in ihnen eine Verirrung gesehen, die sich aus dem Zeitgeist ergab. Beide Richtungen, die liberale und die konservative unterschlugen jeweils die Seite an Friedrich, die nicht in ihr Konzept passte.

In dem Jahr 1848 sieht Born einen Wendpunkt in der Friedrichverehrung beider politischer Richtungen. Borns Ausführungen zu der Wandlung in liberalen Kreisen bleiben recht allgemein, da der Autor das Problem auf die Frage nach dem deutschen Nationalgedanken verlagert (75). Konkreter äußert er sich zu der Wandlung des Friedrichbilds in den konservativen Kreisen. Der von den Konservativen vertretene preußische Patriotismus stützt sich nach 1848 ganz auf Friedrichs kriegerischen Ruhm (96).

8) Reiche, 580

9) Der Name "Bittschriften-Linde" ist bis ins 20.Jhdt. in der populären Geschichtsschreibung beibehalten worden. Eschen, 71

10) Angeregt von Beenkens Auseinandersetzung mit Menzels "Bittschrift"(305), kommt de Chapeaurouge zu dem befremdlichen Vergleich zwischen Menzels "Bittschrift" und Gauermanns "Braunbär mit Jungen im Gebirgstal": auch hier sehe der Betrachter die nahende Entscheidung aus der Perspektive der Beteiligten. De Chapeaurouge 1967, 116

11) Am 28.3.1849 wurde Friedrich Wilhelm IV. von der Nationalversammlung in Frankfurt zum Reichsoberhaupt gewählt. Die offizielle Ablehnung erfolgte wenige Wochen später, am 24.4.1849 mit einer gleichzeitigen Verwerfung der inzwischen von 28 Regierungen anerkannten Verfassung.

12) Die aus dem nationalen Liberalismus entstandene Idee einer bundesstaatlichen Einheit unter der Führung Preußens war durch die Ablehnung der Kaiserkrone endgültig gescheitert.

13) Brandenburg I, 279

14) Friedrich Wilhelm IV., 303. Neben dem Beharren auf dem legitimistischen Standpunkt und der Distanzierung von der Revolution als deren Produkt Friedrich Wilhelm IV. die Kaiserwürde gesehen hatte, war die zu erwartende Reaktion des Auslands der Hauptfaktor für die Ablehnung.

15) s.Mommsen, Wolfgang J., der sich entschieden gegen die These vom Verlust der emanzipatorischen Position des Liberalismus nach 1848/49 ausspricht. Mommsen,W.J., 83

16) In politischer Beziehung waren, wie aus einer Untersuchung des Gebiets um Neiße hervorgeht, die meisten Bauern konstitutionell-monarchisch eingestellt. Bei ihrem Kampf um ihre Rechte glaubten sie sich auf den König berufen zu können. Bleiber, 150

17) Schneer, 311, zit.n. Bleiber, 129

18) Schneer, 312-314, zit.n.Bleiber, 130. Ein Aufruf des Landratamts Neiße versuchte folgendermaßen der ländlichen Bevölkerung Hoffnungen auf Befriedigung ihrer Wünsche auf "gesetzesmäßigem Wege" zu erwecken: "Vertraut auf Gott, Euren König und auf Eure binnen kurzem zu erwählenden freien Volksvertreter, denen Letzteren ihr eure Anliegen frei und offen vorzutragen habt, und ihr werdet recht bald eine Zukunft begrüßen, in der ihr Eure gerechten Erwartungen freudig übertroffen sehen werdet". Bleiber, 112

19) Über die Rolle der Bauern als Bollwerk gegen das Fortschreiten der Revolution äußerte sich W.H.Riehl 1851: "In den sozialen Krisen unserer Tage (1848) hat der Bauer eine wichtigere Rolle gespielt, als die meisten ahnen, denn er hat den natürlichen Damm gebildet gegen das Überfluten der französischen Revolutionsdoktrin in die unteren Volksschichten. Nur die Passivität der Bauern hat im März 1848 die Throne gerettet". zit. n. Treue, 43

20) Unter dem Einfluß der demokratischen Vaterlandsvereine hatten die antifeudalen Petitionen mit der Forderung nach prinzipieller unentgeltlicher Abschaffung der Feudallasten im Jahr 1849 gegenüber dem Vorjahr konsequent zugenommen. Zeise, 167

21) De Capeaurouges Kommentar zu dem in der "Bittschrift" dargestellten Verhältnis zwischen König und Bauern ist kaum nachvollziehbar. de Chapeaurouge 1977, 142

II. 3. Die "Tafelrunde"

1) Das Original ist nicht mehr erhalten. 204 x 175 cm,Tschudi, Nr.67. Die dazugehörige Ölskizze hat die Maße 33 x 27 cm, Tschudi, Nr.66; NG

2) Baron Bielfeld über die Stimmung an Friedrichs Tafel:"Die Herzen sind hier wechselweise einander offen, und der Geist wird durch keine Fesseln gebunden". zit.n.Chauber, 259. Friedrich selbst an seinen Freund d'Argens: "Nicht finden sich hier jene Sterblichen, welche die da glauben in allen Sachen Vorbild und Muster zu seyn; denn ihr Gespräch ist wie ein Spiegel worin sich die Narrheit bewundert und zur Schau stellt". zit.n.Kolb, 245

3) Kugler 1840, 273 (B605).
Menzel in seinem Historischen Nachweis: "Abendtafel im Salon des Schlosses von Sanssouci. Derselbe an Ort und Stelle gezeichnet. Friedrich zur Linken sitzt Voltaire, dem sich Feldmarschall Keith und Marquis d'Argens anreihen. Dem letzteren gegenüber, auf der anderen Seite des Tisches, sitzt der Lord=Marschall Keith. Sämmtlich nach gleichzeitigen Porträts". Menzel 1840, IV.

4) Forster-Hahn, 254, Abb.ebd.

5) 25,2 x 57,2 cm, Tschudi, Nr.65

6) Eine naturgetreue Interieurdarstellung des Architektur- und Zimmermalers H.Hintze von 1850 zeigt den Marmorsaal ohne

Vorhänge. Menzel orientierte sich demnach auch nicht an der Fenstergestaltung, wie er sie um 1850 vorgefunden hat. Vgl.Abb.63, Börsch-Supan.

7) Über die Schwierigkeit, einen Leuchter darzustellen, soll Menzel später folgendes zu Ottomar Beta gesagt haben: "Es ist das Schwerste, was es giebt, solch ein Kronleuchter, denn man soll nicht bloß die achthundert glitzernden Kristallgehänge sehen und unterscheiden, sondern auch dazwischen und dahinter noch die durchgehenden Metallteile. Es ist nur etwas für Kenner. Ich habe solche Lustres auch im Tageslicht gemalt, auf der Tafelrunde, und ich erinnere mich noch, wie mein Freund Magnus mit dem Kopf schüttelte".Beta,116

8) Vgl.Abb.X, Campe

9) Antoine Pesne, der 1750 im Auftag des Kurfürsten und Erzbischofs Clemens August ein Bildnis des Königs anfertigte, nahm seine eigenen Gemälde aus den 30er Jahren zum Vorbild. Vgl.Abb.XII, Campe

10) s. Anm.5)

11) Varnhagen van Ense VIII, 355

12) Menzels Angaben in seinem Historischen Nachweis sind irreführend, Voltaire direkt schließt sich nicht der Feldmarschall Keith, sondern Rothenburg an, dann folgt der Feldmarschall Keith und diesem, als Rückenfigur Marquis d'Argens. Menzel 1840, IV

13) Chauber, 259; Kolb, 245

14) Vgl.Menzels Illustration im Kugler, Kugler 1840, 40

15) Born, 26

16) Vgl. Fontanes Gedicht "Berlin" von 1850

17) Menzel hatte Friedrich Wilhelm IV. das Bild für 2000 Taler angeboten. Mit einer Ablehnung war vom Kunstverein gerechnet worden; er teilte Menzel mit, daß er im Falle einer Ablehnung, das Gemälde zum selben Preis ankaufen werde. Menzel, Briefe, 148
Der Kunstverein kaufte das Bild und ließ es im nächsten Jahr stechen. Menzel, Briefe, 153

18) Varnhagen am 2.Okt.1853, Varnhagen X,287

19) Pfingstsonnabend ließ Menzel die "Tafelrunde" zur Akademie bringen. An seinen Freund Puhlmann schrieb er am Pfingstsonnabend 1850: "Geliebter Alter, endlich hängts Bild auf der Ausstellung, heut Nachmittag um 6 Uhr ließ ichs noch hinfahren, nachdem ich noch gestern Morgen das Letzte gemacht hatte". Menzel, Briefe, 147

20) Menzels, in der "Tafelrunde" zum Ausdruck kommende Kritik erkannten auch Franz Mehring (1904/05) und Konrad Kaiser (1956). Mehring schreibt, daß man Menzels Bild in offiziellen Kreisen sehr übel vermerkte und ebenso die ihr folgenden Bilder aus dem friderizianischen Kreis. Mehring, 668.
Kaiser äußert sich dahingehend, daß Menzel Friedrich von der Dynastie der Hohenzollern zu befreien suchte, "indem er ihn des betont militärischen Charakters entkleidete, den das preußische Herrscherhaus hervorgehoben wissen wollte". Kaiser, 72

21) "Indem ich schließe, kommt mir vom Kunstverein die schriftliche Anzeige zu, daß er im Falle die endliche Entscheidung des Königs ablehnend ausfiele, den Ankauf meines Bildes für seine Gallerie für diesselbe Summe (zweitausend Thaler) welche ich dem Könige genannt, beschlossen hat. Dieß kommt von einer Seite auf die ich gar nicht pointirt hatte"! Menzel am30.Mai 1850 an Puhlmann. Menzel, Briefe, 148
s.auch Emil Waldmann, 22

22) "Der hiesige Kunstverein macht Anstalten mein Bild, das er im vorigen Jahre kaufte (Friedrichs Tafelrunde) stechen zu lassen". Menzel an Arnold am 8.Jan.1851. Menzel, Briefe, 153

23) Erste Beilage zur VOSSISCHEN ZEITUNG 117, 24.Mai 1850, Anhang I,1

24) Im Original gesperrt gedruckt

25) s.o. VOSSISCHE ZEITUNG 117

26) Erste Beilage zur VOSSISCHEN ZEITUNG 117, 24.Mai 1850, Anhang I,1

27) DEUTSCHES KUNSTBLATT 21(1850), 162

28) DEUTSCHES KUNSTBLATT 21, 1850, 162
29) DEUTSCHES KUNSTBLATT 22, 1850, 170
30) DEUTSCHE KUNSTZEITUNG, Leipzig 1851, Bd.I, 41
31) ebd.
32) Hinter dieser Anschauung steht K.Schnaases ästhetische Theorie, die eine Trennung der beiden Richtungen ablehnt und das "rein Menschliche" als Mitte zwischen "Ideal" und "gemeiner Wirklichkeit" herausstellt. Vgl. Karl Schnaase, Über die Richtung der Malerei unserer Zeit, in:KUNSTBLATT 83 (1831),334
33) Erste Beilage zur VOSSISCHEN ZEITUNG 117, 24.Mai 1850, Anhang I,1
34) Vischer § 703 , 665
35) "Das Sittenbild hat keineswegs blos sogenannten niedrigen Inhalt, alles Bedeutende, was die Geschichte bewegt, ist in ihm auch da, jede höchste Empfindung, jedes tiefste Leiden kann neben dem geringsten und anspruchlosestem Thun zur Darstellung kommen" heißt es bei Vischer § 702, 663
36) Erste Beilage zur VOSSISCHEN ZEITUNG 117, s.o.
37) CONSTITUTIONELLE ZEITUNG 94, 30.Mai 1850, Anhang I,2
38) DEUTSCHES KUNSTBLATT 6, 1855, 289
39) ebd.
40) ebd.
41) Pevsner, 92

II. 4. Das "Flötenkonzert"

1) 142 x 205 cm, Neue NG, Tschudi, Nr.79;
Übersichtstafel, Tschudi, Nr. 78
2) Menzel an Arnold am 26.Dez. 1851: "Ein früher angefangenes, aber des Tafelbildes wegen unterbrochenes Bild wurde mir unvermutet von einem hiesigen reichen Sammler bestellt. Und so bin ich diese ganze Zeit über daran beschäftigt". Menzel, Briefe, 154

3) DEUTSCHES KUNSTBLATT 19, 1851, 150
4) Brief v.26.Dez.1851, s.o.
5) Engelmann, No.256; Engelmann,No.319 (1. u.2. Folge)
6) Habermas, 55
7) 1859 heiratete Menzels Schwester den kgl. Musikdirektor Krigar
8) Abb.20, Lesure
9) Abb.7, Basedow
10) Rave, 16
11) Kat.665, Abb.45, Kaiser
12) Kugler 1840, 275 (B 606)
13) Menzel 1840, IV.
14) Reiche, Abb.S.204
15) Abb.34, Poensgen, Original v.1714
16) "Friedrich der Große zu Pferde" 1758
17) Abb.S.255, Forster-Hahn
18) Forster-Hahn vermutet, daß Menzel das Original entweder in Försters Buch von 1840, oder in den kgl.Sammlungen gesehen hatte. Forster-Hahn, 255
19) Wie bei dem Stettiner Denkmal spielte die Kostümfrage eine wichtige Rolle und führte zu großen Auseinandersetzungen zwischen den Akademiemitgliedern. Die Minderheit sprach sich für das historische Kostüm Friedrichs aus. Vgl.v.Simson,13
20) v.Simson, 19
21) F.u.K.Eggers, 108
22) ebd.
23) v.Simson, 189
24) Merckle, 165, Anm.3
25) Diese Personen waren zwar vorgeschlagen, jedoch abgelehnt worden. Merckle, 142
26) Nürnberger, Richard, 119
27) ebd., 118
28) ebd., 119
29) ebd., 120-22
30) ebd.
31) ebd., 121

32) Varnhagen, VIII, 1851, 186
33) Eggers 1851
34) "Eine Schande, was für Polizeimaßnahmen getroffen wurden". Varnhagen, VIII, 1851, 195
35) Varnhagen, VIII, 1851, 192
36) Merckle, 137
37) 30 x 40 cm, NG, Tschudi, Nr.77
38) Kat. 690
39) Kat. 166
40) Kat. 668
41) Kat. 670
42) Kat. 676
43) Kat. 677
44) Kat. 674
45) Kat. 673
46) Antoine Pesne:"Wilhelmine, Markgräfin v.Bayreuth" (um1750) Abb.226, Poensgen
47) Kat. 671
48) Kat. 678
49) Kat. 684
Kat. 686
Kat. 680
Kat. 679
50) DEUTSCHES KUNSTBLATT 3, 1852, 338
51) Erste Beilage zur SPENERSCHEN ZEITUNG 250, 24.Okt.1852
52) DEUTSCHES KUNSTBLATT 3, 1852, 338
53) KREUZZEITUNG 256, 4.Nov.1852, Anhang II,1
54) ebd.

II. 5. "Friedrich der Große und General Fouqué" und "Friedrich der Große und die Tänzerin Barbarina"

1) Je 35 x 26 cm, Schloß Rogalin, Poznan. Tschudi, Nr.80 u.81. Die Bilder waren im Dezember 1851 von Goupil bestellt worden. Menzel an Arnold am 4. Juni 1852. Menzel, Briefe, 156

2) DEUTSCHES KUNSTBLATT, 6.März 1852

3) vergl.Untersuchung von Carol Duncan

4) Reiche, 444

5) Brief Friedrichs an Fouqué .9.Jan.1769. Friedrich der Große, Briefe, 40

6) ebd.

7) Kugler 1840, 590/91

8) Kugler 1840, 591 (B 793)

9) "Das Lokal ist die runde Marmorkolonnade, welche in dem Hauptgange zwischen Sanssouci und dem neuen Palais stand, sie ward unter der folgenden Regierung abgebrochen und das Marmorpalais davon erbaut. Ist nach gleichzeitigem Prospekt gezeichnet". Menzel 1840, VII

10) Stich von 1770, Abb.7, Verzeichnis der Bauten und Plastiken im Park von Sanssouci.Potsdam/Sanssouci 1968

11) Abb.98, Schoch 1975, Text ebd., 99

12) Fontane, Zur Märkisch-Preußischen Geschichte 1864-1869.

13) Die Kunsthandlung Sachse hatte 1853 eine "permanente Gemäldeausstellung" eröffnet. s. Zweite Beilage zur VOSSISCHEN ZEITUNG, 5.Nov.1853.
1833 hatte der Verleger Louis Sachse den noch unbekannten Menzel mit einer Bildfolge "Künstlers Erdenwallen", frei nach Goethe beauftragt. "Künstlers Erdenwallen", das den Typus des idealistischen Künstlers beschreibt, der großen Gedanken nachhängt, Not und Elend erleidet, unbekannt stirbt, und dessen Genie erst nach dem Tod erkannt wird, änderte Menzel, nicht ohne Einfluß des Verlegers, dahingehend ab, daß er das gespannte Verhältnis des Künstlers zum Akademiebetrieb in den Mittelpunkt rückte, wobei er der ganzen Geschichte autobiographische Züge verlieh. Die Bildfolge brachte Menzel den ersten öffentlichen Erfolg. Im Frühjahr 1834 wurde er in den Jüngeren Künstlerverein aufgenommen.

14) Erste Beilage zur VOSSISCHEN ZEITUNG , 15.Dez.1853

15) Adolph Menzel, Personalia, Lebenslauf Menzels von 1853. Faksimile hrsg. v.A.Amersdorfer, Berlin 1924

16) Reiche schreibt über die Barbarina: "Ihre körperliche Schönheit, ihre heitere, geistreiche und feine Unterhaltung brachten ihr auch hier tausend Anbeter zuwege, und der König erwies ihr die Ehre, zuweilen in einer kleinen vertrauten Gesellschaft bei ihr zu Abende zu speisen". Reiche, 415

17) Kugler 1840, 259

18) Reiche, 415

19) Abb.173, Poensgen

20) Kat.1123

21) Kat.1121. Bez. : "Von der eigenen Zeichnung nach einem Gemälde von Pesne in Sanssouci, Kleid kurz und fliegend".

22) Varnhagen IX, 1852, 250 (12.6. 1852)

23) Schmidt 1958, 323

24) ebd., 15, Abb. ebd.

25) Kat. 553, Offizier mit Dame (n.Donop)

26) Kugler 1840, 281 (B 608)

27) Pesne, "Isaak Franz Egmont v. Chazot", Abb.121, Poensgen

28) v.Schlözer, 208

29) Kat. 155

II. 6. "Friedrich der Große auf Reisen"

1) 151 x 223 cm, Neue Nationalgalerie Berlin. Nur schmale Streifen sind erhalten; der größte Teil ist 1945 verbrannt.
2) NATIONALZEITUNG 507, 29.Okt.1854
3) Erste Beilage zur VOSSISCHEN ZEITUNG 275, 24.Nov.1853, Anhang III, 1. Varnhagen am 18.Okt.1853: "Besuch beim Maler Menzel, der wieder ein prächtiges Friedrichbild auf der Staffelei hat, der König steigt in einem Kolonistenort aus dem Wagen, und Brenckenhoff will ihm Anlagenpläne vorlegen". Varnhagen X, 311
4) z.B."Friedrich im mittleren Alter" von J.D.Schleuen (n.Rode), in: Campe, Abb.90; oder "König Friedrich II." (1763) von J.C.Frisch, ebd. Abb.XII
5) "Friedrich der Große" von J.G.Schadow (1793) in: Hildebrand, Abb.66
6) Erste Beilage zur VOSSISCHEN ZEITUNG 275, 24.Nov.1853, Anhang III, 1.
7) DEUTSCHES KUNSTBLATT 2,1854, 11
8) Chauber, 450. Kugler 1840, 519
9) Kolb, 260 oder Schlosser, 394
10) Die "Bittschrift"
11) Kugler 1840, 576
12) 26 x 39 cm, Neue NG; Tschudi, Nr.93
13) Kat. 704
14) Forster-Hahn 1978, 255-283
15) Kat. 698
Kat. 712
Kat. 713
Kat. 715
Kat. 710
Kat. 708
16) Kat. 708
17) s.Anm.4).
18) J.G.Schadow "Friedrich der Große", ganze Figur 1793, Abb.66, in: Hildebrand 1940

19) "Friedrich der Große auf einer Besichtigungsreise durch das Oderbruch". Abb.4, in: Borchardt
20) Kugler 1840, 576
21) Förster, Berlin 1871 ^{2}, 325. Reiche, 424
22) Tilly, 94
23) Sheehan, 219
24) NATIONALZEITUNG 507, 29.Okt. 1854; Anhang III, 2
25) Erste Beilage zur VOSSISCHEN ZEITUNG 275, 24.Nov.1853
26) KREUZZEITUNG 253, 28.Okt.1854
27) ebd.
28) Ein Vergleich mit Courbets' Bauern aus seinem "Begräbnis von Ornans" bietet sich an. Auch Courbet hatte sich mit dem Vorwurf des Absichtlich-Häßlichen auseinanderzusetzen.
29) ZEIT 235, 6.Okt.1854
30) Im Original gesperrt gedruckt
31) Zeit 237, 8.Okt.1854
32) ebd.
33) NATIONALZEITUNG 507, 29.Okt.1854, Anhang III,2
34) Kugler 1840, 576
35) Erste Beilage zur VOSSISCHEN ZEITUNG 275, 28.Okt.1854
36) Erste Beilage zur VOSSISCHEN ZEITUNG, 28.April 1853
37) KREUZZEITUNG 253, 28.Okt.1854, Anhang III, 3
38) NATIONALZEITUNG 507, 29.Okt.1854, Anhang III,2

II. 7. "Friedrich der Große bei der Huldigung der Stände Schlesiens, am 7. November 1741"

1) 94 x 135 cm, Neue NG, Tschudi, Nr. 105
2) DEUTSCHES KUNSTBLATT 8, 1855, 72
3) Eggers 1856, 339
4) Herzogenrath, 129
5) ebd.
6) zit. n. Brauer, 212
7) ebd., 220

8) Kugler 1840, 185; Förster, 87; Reiche, 70
9) Brauer, 212
10) Übersichtstafel, Tschudi, Nr.104
11) s.Text der Übersichtstafel
12) zit. n. Brauer, 210
13) Brauer schließt diese Jahreszahl aus, da dies "aus historischen Gründen" nicht in Frage käme. Brauer, 213
14) Menzels Bild diente Camphausen als Vorbild für dessen "Huldigung der schlesischen Stände" von 1880. Abb.48, in: Kat. Düsseldorf 1969
15) Kugler 1840, 185 (B 552). Menzel in seinem Historischen Nachweis: "Erbhuldigung zu Breslau. Wie Baron Bielfeld diesselbe in seinen Briefen als Augenzeuge schildert". Menzel 1840, III.
16) 29 x 42 cm , NG; Tschudi, Nr.103
17) Brauer, 217
18) ebd.
19) ebd., 218
20) Meyers Konversationslexikon, Leipzig 1889
21) Erste Beilage zur VOSSISCHEN ZEITUNG 35, 10.Feb. 1855
22) Eggers 1856, 339
23) Erste Beilage zur VOSSISCHEN Zeitung 175, 29.Juli 1855
24) KREUZZEITUNG 212, 10.Sept.1856; Anhang IV,1
25) Beilage zur ZEIT 210, 7.Sept.1856; Anhang IV, 2
26) ebd.
27) Die DIOSKUREN 1, 1856, 116
28) ebd.
29) ebd.
30) 42 x 57 cm; Ein Probedruck befindet sich in der graphischen Sammlung des Kunsthistorischen Instituts Tübingen.
31) Verzeichnis der Werke lebender Künstler ausgestellt in den Sälen des kgl. Akademie-Gebäudes 1858, XLI Kunstausstellung, 4

II. 8. "Friedrich der Große und die Seinen bei Hochkirch"

1) 295 x 378 cm, verbrannt; Tschudi, Nr.106
2) DEUTSCHES KUNSTBLATT 42, 1856, 370
3) Kugler 1840, 402; vgl. auch Chauber, 386.
Auf den Zusammenhang zwischen Menzels Bidl und Alexis Roman hat Hermann Brieger bereits 1930 hingewiesen. Brieger, 41
4) Menzel, Briefe, 152
5) Vgl.Horace Vernet: "Attaque de la citadelle d'Anvers, 32 décembre 1832 (1840)", Versailles; verzeichnet in: Pératé/Brière, 140. Vernet "Prise de Bougie, 1833, Versailles, ebd.,139 . A.Raffet: "La Revue Nocturne" 1836.
6) Becker, Wolfgang , 158, Anm. 711
7) Vernet :" Siège de Constantine. Prise de la Ville, 13 octobre 1837" Versailles.
8) Beenken, 344
9) de Chapeaurouge 1967, 119
10) Abb.36, in: Kgl.Akademische Hochschule für die Bildenden Künste zu Berlin. Zur Jubelfeier 1696- 1896
11) Reiche, 294; Kugler 1840, 402
12) Kat. 756
13) Schmidt 1955, 130
14) DEUTSCHES KUNSTBLATT 3, 1854, 338
15) ebd.
16) DEUTSCHES KUNSTBLATT 7, 1856, 370-71
17) VOSSISCHE ZEITUNG 249, 23.Okt.1856, Anhang V, 1
18) ebd.
19) VOSSISCHE ZEITUNG 249, 23.Okt.1856, Anhang V, 1
20) DEUTSCHES KUNSTBLATT 1858, 55
21) ebd.
22) ebd.
23) ebd.
24) ZEIT 254, 29.Okt.1856
25) ebd.
26) Beilage zur ZEIT 226, 26.Sept.1856

27) Drei zusammenhängende Bilder mit einem größeren Mittelstück. s. Beilage zur KREUZZEITUNG 230, 1.Okt.1856
28) Beilage zur ZEIT 226, 26.Sept. 1856
29) Beilage zur KREUZZEITUNG 230, 1.Okt.1856
30) DEUTSCHES KUNSTBLATT 44, 1856, 387
31) Fontane (1898), Ausgabe 1973, 283

II. 9. "Die Zusammenkunft von Friedrich dem Großen und Kaiser Joseph II. in Neiße"

1) DEUTSCHES KUNSTBLATT 38, 1856, 328
2) DEUTSCHES KUNSTBLATT 42, 1856, 367
3) ebd.
4) 220 x 302 cm, NG; Tschudi, Nr. 112
5) Kugler 1840, 544/45
6) Chauber, 513; Förster, 244
7) Scheffler sieht sich zurecht an Menzels "Gustav Adolf, seine Gattin empfangend", erinnert. Scheffler, 150. Tschudi, Nr. 34. Das Gemälde war 1847 im Auftrag des Kasseler Kunstvereins entstanden.
8) Tschudi, Nr.111
9) 27 x 35 cm, Neue NG; Tschudi, Nr.110
10) Petersen, 37-38
11) DEUTSCHES KUNSTBLATT 42, 1857, 370
12) Kat.777
Kat.776
Kat.668
13) Kat.776
14) Kat.774
Kat.773
15) Kugler 1840, 545 (B 766)
16) Menzel 1840, VI
17) ebd.
18) "Zusammenkunft Friedrich des Einzigen mit Joseph II. in Neisse" und "Der Kaiser Joseph und Friedrich der Einzige kommen 1770 zu Mährisch Neustadt zusammen".Abb.37 in: Hildebrand 1936

19) Der König reiste am 8.Juni nach Tetschen. Begleitet wurde er von dem Ministerpräsidenten von Manteuffel und Generaladjutant von Gerlach. s.Varnhagen XI, 1854, 100 (8.Juni 1854)
20) am 8. 2.1855, vgl. Schoeps, 232
21) Varnhagen XI, 1854, 205
22) Erste Beilage zur VOSSISCHEN ZEITUNG, 4.März 1854
23) Von Rimscha, 380
24) Schoeps, 133
25) DEUTSCHES KUNSTBLATT 41, 1858, 324
26) DEUTSCHES KUNSTBLATT 42, 1856, 367
27) Erste Beilage zur VOSSISCHEN ZEITUNG , 142, 22.Juni 1858; Anhang VI, 1
28) Die DIOSKUREN 9, 1862, 2.März
29) Die DIOSKUREN 3, 1858, 144
30) ebd., 145
31) ebd.
32) Original in der Stadtbibliothek München, Handschriftensammlung

II. 10 "Bon Soir"

1) 246 x 190 cm, Kunsthalle Hamburg; Tschudi, Nr.117
2) Lichtwark, Bd.1, 240
3) Aufzeichnung vom 17.Dez.1902, Lichtwark, Bd.2, 32
Meier-Gräfe sieht den Grund für Menzels Aufhören in dessen Einsicht in die eigene Unfähigkeit, die malerischen Probleme zu lösen. Meier-Gräfe, 187
4) Kugler 1840, 366. Reiche, 273. Nicolai, 243
5) Kugler 1840, 366
6) Nicolai, 243. s.auch Kugler 1840, 366
7) Lichtwark I, 340
8) Kugler 1840, 366. Reiche, 275

9) Arthur Kampfs "Bon Soir", messieurs" von 1889 zeigt eine der Möglichkeiten, die Unterlegenheit der Österreicher herauszustellen, und zwar, indem sie als übertrieben furchtsam karikiert werden. s. Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

10) Kugler 1840, 366 (B 659)

11) Kat. Düsseldorf 1969

12) Abb. S.275 in: Reiche, " Friedrich der II. in Lissa. Nach der Schlacht bei Leuthen. Bon Soir. Messieurs".

13) Abb. S.250 in: Forster-Hahn

14) ebd.

15) 29 x 13 cm, NG; Tschudi, Nr.116

16) Becker, Wolfgang, 89. Becker erwähnt Menzels Bild als Beispiel einer gelungenen Umsetzung französischer Vorlagen aus dem 18. und 19.Jhdt.

II. 11. "Die Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen"

1) 315 x 442 cm, NG; Tschudi, Nr.121

2) Reiche, 268. Förster verlegt die Szene in ein Zimmer. Förster, 156. Von einer Ansprache des Königs an seine Generäle, die Friedrich als Verwundeter vom Bett aus gehalten haben soll, berichtet Kugler im Zusammenhang mit der verlorenen Schlacht von Kollin 1759. Kugler 1840, 430. Menzel hatte die Szene mit einem Holzschnitt illustriert. Kugler 1840, 430. Kampf wählte diese Szene aus dem Feldzug von 1759 für seine Darstellung der Ansprache Friedrichs an seine Generäle (1893). Mit der Wahl dieser Rede des Königs, in der es um die Selbständigkeit und Entscheidungsfähigkeit der Generäle geht, konnte die Macht des Militärs bestens gezeigt werden. Die Person des Königs tritt bei Kampf zurück hinter das Handeln der militärischen Führer. Abb.33 in: Kat. Ausst.Berlin 1912

3) Kugler 1840, 356. Reiche, 268

4) Schmidt 1955, 132, o.Quellenangabe.

5) Kugler 1840, 356 (B 694)

6) Menzel in seinem Historischen Nachweis: "Friedrich unter den Generalen und Stabsoffizieren seiner Armee vor der Schlacht von Leuthen. Zur rechten Friedrich's steht der General Lentulus, Chef der Leibcürassire; links von diesem, hinter Friedrich, Prinz Franz von Braunschweig. Friedrich gegenüber, im Vordergrunde rechts, Prinz Moritz von Dessau, und hinter dem letzteren zur Rechten General Schmettau, zur Linken Zieten. Porträts der Generale Driesen und Retzow, die bei dieser Szene ebenfalls gegenwärtig waren, vermochte man nicht aufzufinden". Menzel 1840, V

7) Reformdenkschrift vom 21.Juli 1858. zit. n. Ritter, 154

8) Reiche, 268

9) 30 x 40 cm, NG; Tschudi, Nr. 120

10) Kat.815
Kat.811

11) Ritter, 154. Henning, 62

12) Denkwürdigkeiten aus dem Leben des General-Feldmarschalls Kriegsministers Graf v. Roon. 1.Bd. 2.A. Breslau 1892, 381

13) Brief vom 23.Sept. 1856. Menzel, Briefe, 172

14) Menzel spricht hier von seinem in den Jahren 1851 -1857 entstandenen, dreibändigen Werk "Die Armee Friedrichs des Großen in ihrer Uniformierung" (B 212-386).Es handelt sich hierbei um handkolorierte Lithographien. Die Lithographien stammen von Menzel, die Kolorierung von C.Schulz (nach Menzels eigenhändigen Vorlagen). Bis auf die Titelvignette des ersten und die Schlußvignette des dritten Bands sind sie unsigniert. Vgl. Bock 1923

15) Menzel, Briefe, 176

16) Reyher, 74

17) Hütt, 26

18) Meier-Gräfe, 190

19) Meyerheim, 78

20) Paris, Louvre

III Menzels Friedrichbilder als Ausdruck des monarchischen Gedankens im Preußen der 50er Jahre des 19.Jhdts

1) Die Größe der Druckstöcke, die doppellinige Umrandung der einzelnen Seiten, die Aufnahme eines Titelblatts und die Verwendung von Titelvignetten und Initialien zu Beginn der einzelnen Kapitel wurden übernommen. Selbst sämtliche Holzschnittarbeiten sollten ursprünglich von den französischen Holzschneidern des Napoleonbuchs ausgeführt werden. Vgl. Bock, 452. Duranty, 210
Die ersten Holzschnitte wurden von französischen Holzschneidern angefertigt. Da sie größtenteils sehr schlecht gestochen waren, tauschte man sie mit Arbeiten deutscher Holzschneider aus. Bis zum 20. Kapitel finden sich noch einzelne französische Schnitte, die durch eine schattenhafte, durch gleichmäßige Schraffur erzielte Gestaltung der Hintergrundfiguren hervorstechen.

2) Kugler am 25. Juni 1839 an die Firma Weber: Im Maß bin ich hier dem Prospectus zu Napoleon gefolgt". zit.n.Forster-Hahn, 244

3) Kugler 1840, VII. P.M. Laurent de l'Ardèche, Geschichte des Kaisers Napoleon, Leipzig 1839. Einleitung. Vgl.auch Forster-Hahn, 244

4) Kugler 1840, Titelblatt (B 428)
de l'Ardèche 1839, Titelblatt

5) Brief v.17.Juli 1839. Menzel, Briefe, 32

6) Forster-Hahn, 246

7) ebd., 247

8) Kugler 1840, 167 (B 543)

9) de l'Ardèche, 478

10) de l'Ardèche, 247. Die Darstellung bezieht sich auf ein von Royalisten verübtes Attentat auf Napoleon

11) Kugler 1840, 262 (B 599)

12) Kugler 1840, 467 (B 720)

13) de l'Ardèche, 676
14) So läßt sich der Holzschnitt S.329 auf Ingres Gemälde von 1806 "Napoleon im Krönungsornat" zurückführen.
15) s.bes.VOSSISCHE ZEITUNG 249, 23.Okt.1856 über "Hochkirch", vgl. Anhang V,1
16) Vischer § 710, 683
17) ebd.
18) Louis Gallait "Die Abdankung Kaiser Karl V.zu Gunsten seines Sohnes Philipps II. zu Brüssel am 25. Okt. 1555"(1841) Abb.1 in: Schoch 1979
Edouard de Biéfve "Der Kompromiß der flandrischen Edlen am 16.Februar 1566" (1841) Abb.2, ebd.
19) Schoch 1979, 173
20) Kugler 1854, 406
21) Born, 96
22) Mommsen, W.J. 1978, Kap.I,2
23) Hock, 60
24) NATIONALZEITUNG 507, 29.Okt. 1854. Vgl.Besprechung des Bilds "Friedrich der Große auf Reisen"
25) Heffter, 328
26) VOSSISCHE ZEITUNG 4. März 1854

Schluß

1) E.C.A.v.Görz, Wer war größer: Friedrich oder Napoleon? 1839
2) C.v.Minutoli, Friedrich und Napoleon, 1840
3) Kugler 1840
4) de l'Ardèche 1840
5) Kugler 1840; Abschnitt VII. Menzel äußert sich hierzu am 17. Juli 1839 gegenüber dem Verleger Weber: "Meine Intention war, den Fürsten darzustellen, den die Fürsten haßten und

die Völker verehrten, dieß war das Ergebnis dessen, was er war, mit einem Wort: den alten Fritz, der im Volk lebt". Menzel, Briefe, 32

6) Rosenberg, 260. Kat. Ausst. Berlin 1895. Treitschke, 404-05

7) Jordan, Max und Dohme, Robert, Das Werk Adolph von Menzels. München 1885-90, erw. Auflage 1905, 48

8) "Die Armee Friedrichs des Großen in ihrer Uniformierung". 436 handkolorierte Lithographien in drei Bänden (1842-1857)

9) Brief vom 23.Sept.1856. Menzel, Briefe, 172

10) Brief vom 3.Feb.1860. Menzel, Briefe, 176

11) Forster-Hahn, 244 ff.

12) Duncan, 59 ff.

13) Behrend, 7- 10. Lit. zum Tunnel s. Krueger 1965

14) Behrend gibt zwei Daten an: 1850 (91) und 1852 (37)

15) Vgl. Bock 1923, Erinnerungsblatt an das Faschingsfest des Tunnels 1852. Erläuterungen ebd. (B 391)

16) Wirth, 146 und Kohler, 230 nennen den Verein konservativ.

17) Fontane, Von Zwanzig bis Dreißig, 251

18) Krueger, 146

19) Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Großen. 3.A. Leipzig 1867, 172

Verzeichnis der Kat. Nrn. n. Donop in Reihenfolge des Textes
Titel und Maße (in mm) nach Angaben der NG, DDR

Kat.158 Venus Urania, Blei, 204x128 (Ng. 13007)
Kat.166 Venezianischer Kronleuchter, Blei, 199x112 (Ng.14142)
Kat.165 Rokokostuhl, Kreide, weiß gehöht, 281x192 (Ng.8604)
Kat.665 Situationsplan z.Flötenkonzert, Blei, 260x398 (Ng.14396)
Kat.668 Friedrich II., die Flöte blasend, Kreide, weiß gehöht, 460x304 (Ng.14395)
Kat.670 Uniformstudie u. Beinstellungen zu Friedrich II., Kreide, weiß gehöht, 302x226 (Ng.14397)
Kat.690 Studien z. Notenständer, Blei, 257x150 (Ng.15231)
Kat.676 Modellstudie zur Gräfin Camas, Bez. Frau v.Waldow, 80 jähr: 52; Kreide, 234x280 (Ng.14393)
Kat.677 Frau v.Waldow, Halbfigur, Blei, 257x191 (Ng.14399)
Bez. Fr.v.Waldow
Kat.674 Sitzende Hofdame, Kreide, weiß gehöht, 377x302 (Ng.7607)
Kat.673 Junge Frau auf einem Sofa sitzend, Pastell, 368x442 (Ng.6194
Kat.671 Prinzessin Amalie v.Preußen, Kreide, weiß gehöht, 374x300, (Ng. 14398)
Kat.678 Bielfeld, schwarze und farbige Kreide, 350x162 (Ng.8585)
Kat.684 Violinspieler hinter dem Notenpult, Kreide, weiß gehöht, 230x267 (Ng.14390)
Kat.686 Violinspieler, Kreide, 199x200 (Ng.496)
Kat.680 Modellstudie zu Franz Benda, Kreide, 238x97 (Ng.14394)
Kat.679 Philipp Emanuel Bach am Klavier, schwarze und farbige Kreide, 321x261 (Ng.9457)
Kat.1123 Die Tänzerin Barbarina mit Tambourin, Blei, 205x129(Ng.14918
Kat.1121 Tänzerin Barbarina, Blei, 140x91 (Ng.14917)
Kat.553 Offizier mit Dame, Kreide, weiß gehöht, 308x225 (Ng.8600)
Kat.155 Friedrich II., im Sessel sitzend, Kreide, weiß gehöht, 342x284 (Ng.12251)

Kat.697 Friedrich II. u.Detailstudien, Kreide, weiß gehöht, 262x158 (Ng.15236)

Kat.698 Modellstudie: Adjutant aus dem Gefolge Friedrichs II., Kreide, weiß gehöht, 332x438 (Ng.15237)

Kat.712 Studie z.Bauern, Kreide, 198x189 (Ng.8599)

Kat.713 Bauer, Kreide, weiß gehöht, 236x210 (Ng.15280)

Kat.715 Alte Frau mit Bittschrift, Pastell, 292x446 (Ng.15282) Bez. Ad.Menzel/54

Kat.701 Freiherr B.v.Brenkenhof, Kreide, weiß gehöht, 538x387 (Ng.15293)

Kat.704 Halbfigur m.Bauplänen in Händen, Kreide, 138x180 (Ng.15295)

Kat.710 Vier Kopfstudien z.Pfarrer, schwarze und farbige Kreide, 328x290 (Ng.15300) Bez. A.M./54

Kat.706 Gewandstudie zur sich verbeugenden Dame, Kreide, weiß gehöht, 464x347 (Ng.13743)

Kat.707 Gewandstudie, Kreide, weiß gehöht, 352x293 (Ng.15297)

Kat.708 Kutscher, Kreide, weiß gehöht, 335x237 (Ng.15298) Bez.A.M./54

Kat.777 Offizier, Kreide, weiß gehöht, 391x297 (Ng.15314)

Kat.776 Offizier aus dem Gefolge Friedrichs II., Kreide, weiß gehöht, 321x232 (Ng.15313)

Kat.774 Modellstudie z. Kaiser Joseph II., Kreide, 463x318(Ng.15334)

Kat.773 Kaiser Joseph II., Kreide, weiß gehöht, 440x158 (Ng.15333)

Kat.471 Soldat, farb.Kreide, 287x277 (Ng.15454)

Kat.756 Offizier mit Degen in der Faust, Blei, 185x116 (Ng.14419)

Kat.744 Vier Soldaten, Blei, 185x114 (Ng.15278)

Kat.815 Älterer Offizier i.Mantel, Kreide, weiß gehöht, 385x258 (Ng.15042)

Kat.811 Offizier i. Pelzmantel, Kreide, weiß gehöht, 450x197 (Ng.15023)

Anhang

I, 1 Erste Beilage zur Voss.Ztg, 117,24.Mai 1850

"Unter den hinzugekommenen Genrebildern tragen zwei den Charakter des sog. histor. Genres, also des Genres, welches uns allgemeine Momente und Charakterzüge bestimmter interessanter Zeiten und Pesönlichkeiten vergegenwärtigt.

Als ein solches historisches Genrebild verdient zunächst genannt zu werden, das von unserem geitvollen, durch seine Illustrationen zu Kugler's Geschichte Friedrich des Großen rühmlichst bekannten, A d o l p h M e n z e l F r i e d r i c h d e r G r o ß e i n S a n s s o u c i b e i T a f e l m i t s e i n e n F r e u n d e n (No.411) ist der Gegenstand seiner Wahl. Wir befinden uns in dem bekannten Tafelsaal Sanssoucis. Das Mahl ist fast zu Ende, der Champagner äußert seine erheiternde und belebende Wirkung. Die freie heitere Tafelrunde besteht aus dem K ö n i g e , d e m M a r s c h a l l K e i t h , d e m G r a f e n A l g a r o t t i , d e m G e n e r a l G r a f e n v o n R o t h e n b u r g , C h e f d e s d r i t t e n D r a g o n e r r e g i m e n t s , d e l a M e t t r i e , d e m M a r q u i s d ' A r g e n s , d e m L o r d M a r i s h a l , V o l t a i r e u n d d e m G e n e r a l v o n S t i l l e , C h e f d e s s e c h s t e n K ü r a s s i e r - R e g i m e n t s. Wer über diesen Lebensabschnitt (1750) des großen Königs sich näher zu unterrichten wünscht, der möge unseres trefflichen Kugler's trefflichen Werkes zwei und zwanzigstes Kapitel nachlesen, überschrieben: Der Philosoph von Sanssouci, Seite 273 ist eine ähnliche Abbildung unseres

Die Scene fällt also in jene Zeit, in welcher der große König von freien, geistesverwandten Männern umringt, in freier geselliger Erholung und wissenschaftlicher Regsamkeit als "Philosoph von Sanssouci" lebte und vornämlich des Umgangs des geistreichen Voltaires sich erfreute, welcher im Sommer den Glanzpunkt des Hofes bildete.

Scherzweise nannte sich der König Friedrich von Gottes Gnaden König von Preußen, Besitzer von Voltaire u.s.w. Er ist daher auch die Hauptperson unserer fröhlich geistvollen Tafelrunde, und im Begriff dem Könige irgend eine geistreiche Artigkeit zu sagen, welche von diesem mit Erwartung und traulichem Lächeln angehört wird. S t i l l e u n d A l g a r o t t i suchen die Worte V o l t a i r e s von seinen Lippen wegzulauschen, während Rothenburg über den Humor und die Galanterie desselben herzlich lacht. F r i e d r i c h, V o l t a i r e und R o t h e n b u r g sind die charaktervollsten Köpfe, deren Geist und Sinn auf das Bestimmteste markirt sind.

Wir können den Künstler über die Wahl des Stoffes nur unseren vollkommensten Beifall bezeugen, da er uns einen Blick thun läßt in das gesellige Leben des großen Preußenkönigs und somit ein interessantes Stück seiner Geschichte uns vergegenwärtigt, an welcher sich zugleich die Erinnerung an manche hervorragende Geister anknüpft. Ist irgend ein deutscher Künstler befähigt, interessante Momente aus dem Leben des großen Königs künstlerisch darzustellen, so ist es unser W o l f M e n z e l , und wir können daher nur den Wunsch aussprechen, daß er uns bald wieder mit einem derartigen Werke erfreuen möge, da es vor Allem d i e s e s h i s t o r i s c h e G e n r e i s t, w e l c h e s d i e K r i t i k c u l t i v i r t w i s s e n w i l l.

Was die Ausführung selbst anlangt, so konnte die ganze Farbenhaltung etwas klarer und kräftiger sein. Einzelne Partien verschwimmen zu sehr in das Graue und Unbestimmte der Lufttöne. Beispielsweise weisen wir nur hin auf die Perücke des Marquis d'Argens, welche mit dem nebelhaften Laquaien fast in eine Masse zusammenfließt. Möge der Künstler diese unwahre Unklarheit, diese nebelhafte Unbestimmtheit vermeiden. Die technische Behandlung selbst erweist sich durchweg als höchst gewandt und geistreich".

I, 2 Constitutionelle Zeitung 94, 30.Mai 1850

"Adolph Menzel malte Friedrich den Großen unter seinen Freunden und Gesellschaftern. Das Bild giebt allerdings eine Vorstellung von den charakteristischen Physiognomien der französischen Ge= lehrten und Dichter, der König selber indessen scheint den scharf umrissenen Gesichtsbildungen gegenüber zu sehr idealisiert. Es würde dem historischen Anfluge des Ganzen unfehlbar mehr genutzt haben, hätte Menzel den großen und origenellen Fürsten in einer späteren Epoche seines Lebens ähnlich situirt aufgefaßt, wo sein bekannter Cynismus, der dieser Gestalt nicht wenig Popularität verlieh, dem Maler köstliche Motive an die Hand gegeben hätte. Wie die Sache vorliegt, leidet die Historie unter der Courfähig= keit und eine gewisse Nebelbildung im Colorit steht in einem schlechten Verhältnis zu dieser Epoche des kalten Verstandes, die von der Kunst nur genießbar gemacht werden kann, wenn sie die grotesken Zuthaten der Persönlichkeiten mit treuer Gewissenhaftig= keit festhält. Es giebt Dinge, die nur so lange künstlerisch schön sind, als sie nicht künstlich verschönert werden. Trifft M e n z e l der Vorwurf, eine bedeutende Aufgabe durch seine kleine Auffassung abgeschwächt zu haben, so giebt es eine andere Abschwächung der Stoffe, die wieder in ihrer Übertreibung liegt".

E.K.

II, 1 Kreuzzeitung 256, 4.Nov.1852

"Der Unterschied zwischen der "Historie" und dem historischen "Genre" ist nicht so subtil, als es Manchem scheinen mag und wird besser an Beispielen als durch lange Auseinandersetzungen nachzuweisen sein.

Wir wählen zu diesem Behufe ein Bild, das ohnehin zu den be=deutendsten Werken der Ausstellung gehört, nämlich Adolph Menzel's "Concert auf Sanssouci , 1750" (Nr.362) Auf diesem meisterhaften Gemälde sind sämtliche Anwesende historische Personen, vor allem Friedrich der Große selbst, welcher, vor seinem Notenpulte stehend, eben ein Flötensolo ausführt, sodann seine Schwester, die Mark=gräfin von Bayreuth, der zu Ehren das Concert veranstaltet wurde, seine andere ältere Schwester, Prinzeß Amalie, sein Flötenlehrer Quantz, der am Flügel sitzende Dirigent des Concerts Emmanuel Bach, ferner unter den Zuhörern der Capellmeister Graun, der Graf Gotter, der Baron Bielefeld, der Direktor der Akademie der Wissenschaften Maupertuis u.s.w. - und dennoch ist, weil es sich um keine Charakteristik Friedrichs des Großen als großen Mannes und Fürsten, sondern als Menschen, nicht um eine geschichtliche That, sondern um eine Aeußerung der poetischen Empfindung und des musikalischen Talents handelt, der Vorgang ein genremäßiger. Der Künstler, welcher uns bereits eine andere Seite des persönlichen Charakters Friedrichs des Großen, nämlich seine spirituelle Lebendigkeit, in dem berühmten Bilde "Friedrich der Große und seine Gesellschafter bei der Mittagstafel" vorführt, hat sich auch in dem obigen mit seinem Takte durchaus von jedem sogenannten historischen Style fern gehalten und den Vorgang in lebendigster und drastisch=effectvollster Wahrheit zur Darstellung gebracht. So leicht und unbefangen sich die Handlung ordnet und gruppiert, so sehr die ganze Composition das Gepräge der Unmittelbarkeit trägt, so tief sind alle Einzelheiten studirt und durchdacht. Bewundernswürdig ist besonders der Ausdruck des aufmerksamen Lauschens, welcher ohne eine Spur von unbequemer Fixirung der Physiognomie und von Starrheit in der Haltung sich über alle Zuhörer verbreitet und doch wieder in Jedem, je nach seiner Individualität, in besonderer Weiese charakterisirt ist.

Was die Technik betrifft, so ist diese der Composition im höchsten Maaße würdig. Der Concert-Saal ist durch einen Kron= leuchter und mehrfach vertheilte Wachskerzen erleuchtet. Das ge= brochene, etwas dunstige Licht, welches dadurch hervorgebracht wird, wirft auf die Gesichter jenen röthlich warmen Reflex, welcher die Kerzenbeleuchtung charakterisirt, und wenn auch der Künstler in der Abtonung zuweilen etwas zu tief gegangen ist, so sind doch die vielen und großen Feinheiten in der Durchführung dieser Beleuchtungsart sehr hoch anzuschlagen ."

-p-

III, 1 Erste Beilage zur Voss.Ztg. 275, 24.Nov.1853

"Wer die große vorjährige Kunstausstellung besuchte, wird sich des herrlichen Gemäldes "Friedrich der Große die Flöte blasend" oder "das Concert in Sanssouci" erinnern, das wir auch in unsern damaligen Berichten ausführlich besprochen haben. Als Pendant zu diesem Bilde malt gegenwärtig der Künstler ein anderes Friedrich= bild, welches eine andere Seite in der Charakteristik des großen Königs zur Anschauung zu bringen bestimmt ist. Bekanntlich ließ es Friedrich, gleich nach Vollendung des siebenjährigen Krieges, seine erste und ausschließliche Sorge sein, die Spuren des Verderbens, welche der Krieg auf dem platten Lande und in den kleineren Städten zurückgelassen hatte, im weitesten Maaßstabe und in gründlichster Weise auszulöschen und die Wohlfahrt der Bewohner zu einer neuen ungeahnten Blüthe zu bringen. Er ordnete zahllose Neubauten an, die zum größten Theil aus Staatskosten bestritten wurden, und befand sich, da er überall selbst sehen wollte, fast immer auf Reisen. Dabei hatte er die Gewohnheit, diejenigen Männer, denen er die Ausführung seiner Pläne übertragen, zu einer be= stimmten Zeit an gewisse Punkte zu bestellen, wo sie neben seinem Wagen herreiten und ihm Antwort geben mußten auf seine, oft die minutiösesten Details betreffenden Fragen .

Auf einer solchen Inspektionsreise befindet sich Friedrich in dem auf dem Bilde dargestellten Moment. Er hat soeben den Wagen verlassen, an dessen Schlage ihn der Gutsherr des Dorfes nebst seiner Frau Gemahlin in courmäßigem Staate und devotester Stellung empfangen, um ihm ihre Verehrung zu bezeugen und Erfrischungen anzubieten. Aber Friedrich hat keine Zeit. Mit einer freundlichen Handbewegung antwortet er den tiefen Bücklingen seiner Wirthe und schreitet rasch vorwärts, ohne auf die von der andern Seite herzuströmende Menge der Dorfbewohner, die ihren "Vater Fritz" doch auch sehen wollen, zu achten, auf Brenckendorf zu , der eifrig in einer großen zusammengefalteten Papierrolle, welche die Baupläne zu enthalten scheint, sich auf das nun beginnende Examen vorbereitet. Brenckendorf hatte damals den Titel, "ge= heimer Kriegs- und Domainenrath", war aber Friedrichs eigentliches Factotum in allen die Verbesserung des Landes betreffenden An= gelegenheiten, und nahm, um im heutigen Stil zu reden, also etwa die Stellung eines Ministers für Ackerbau und Gewerbe ein. Seine Laufbahn ist eine höchst merkwürdige. Friedrich hatte ihn vom alten Dessauer überkommen, der ihn, den praktischen Geist in ihm erkennend, als einen armen, verwahrlosten Jungen zu seinem Pagen zustutzte, und als solchen später im Kriege zu allen General-adjutantendiensten verwandte. Hinter Friedrich bemerken wir seinen damaligen Günstling, den General-Lieutnant, Freiherrn v.Lentulus, seinen Reisebegleiter. Dieser und Brenckendorf sind außer Friedrich die einzigen historischen Porträts auf dem Bilde. Der Hintergrund giebt eine Anschauung von der Bautätigkeit. Die stehen gebliebenen Wände eines alten, vom Feuer verheerten Schlosses werden zu dem Neubau benutzt, der sich bereits aus der Asche erhoben hat. Rechts auf der Höhe erheben sich Scheunen und Bauernhäuser, die bereits bis auf das Dach fertig sind, in der Mitte öffnet sich eine Aus= sicht auf eine Waldpartie, die das Ganze in freundlicher Weise ab= schließt. Ueber specielle Auffassung der Situation und der Charakteristik der Figuren uns auszusprechen,

halten wir noch nicht am Orthe, da das Bild wenig mehr als untermalt ist, aber daß es ein sehr bedeutendes Bild zu werden verspricht, geht aus dem Ganzen mit unverkennbarer Wahrheit hervor".

M.Sr.

III, 2 Nationalzeitung 507, 29.Okt.1854

"Adolf Menzel scheint sich die Aufgabe gestellt zu haben, seinen Lieblingshelden Friedrich den Großen nach und nach in allen Richtungen seiner Existenz und seines Wesens aufzufassen. Er malte den glorreichen König in einem bekannten Bilde als Esprit fort unter seinen Freunden und Tischgenossen, er malte ihn von der Gefühlsseite, an einer musikalischen Abendunterhaltung theilnehmend, ferner als Kriegsfürsten in der gefährlichen Situation des nächtlichen Ueberfalls bei Hochkirch (ein Gemälde, von dem wir nicht mit Bestimmtheit sagen können, ob es schon das Atelier des Künstlers verlassen hat); zuletzt stellte er den Herrscher in der charakteristischen Thätigkeit des Friedensfürsten dar, der seine Provinzen besucht, um die Wunden des Krieges zu heilen, so wie Anbau, Landeskultur und die Industrie zu fördern und sich den schönsten Zweig aus der Lorbeerkrone jenes alten deutschen Heinrichs, "des Städteerbauers" zu erwerben. Herr L.Ravené, selbst ein Koryphäe des preußischen Industriewesens und eifriger Förderer des Kunst- und Kulturstrebens, gab in bezeichnender Weise dem Maler den Auftrag dieses Themas, und wir sehen es vor uns unter dem Titel: "Friedrich der Große auf Reisen (Zeit nach dem Siebenjährigen Kriege)"! Der große König liebte es,und erkannte es für Regentenpflicht, sein Auge überall zu haben, überall persönlich die Lage der Dinge zu prüfen und durch seine Gegenwart, durch Leibhaftigkeit seiner Erscheinung und seiner Energie die Abhülfe der Uebelstände oder den Aufschwung neuer Schöpfungen nachdrücklich zu verbürgen.

Er tritt nicht, und so zeigt er sich auf dem Menzel'schen Gemälde, in vornehmer Unnahbarkeit auf unter denen, deren Ort= schaften er auf seiner Inspektionsreise berührt, sondern mit anmuthiger Leutseligkeit und dabei doch mit edler Würde. Es handelt sich diesmal darum nachzusehen, wie der Neu= oder Wieder= aufbau eines Dorfes, das vielleicht im Kriege gelitten, von statten gehe. Der König ist so eben aus seinem Wagen gestiegen, auf dessen Bock wir die Porträtfigur des Leibkutschers Pfund er= blicken; sein Adjutant General=Lieutnant Freiherr v. Lentulus begleitet ihn; das ganze Dorf steht bereit ihn zu empfangen. Dem Wagen zunächst die Gutsherrschaft: der adlige Grundherr der vielleicht eine lange Rede einstudirt hat, das Edelfräulein mit einer Schale voll Kirschen, des Königs Lieblingsdesert, herbei= eilend, die alternde Mama, in buntem Rococokleide, in Ehrfurcht sich niederbeugend und dem Monarchen den Rocksaum küssend, was von der andern Seite gleichfalls von den Bauern geschieht, während Andere aus dem Haufen ihre Bittschriften emporhalten. Aber der König hat nicht Zeit zu leerem Ceremoniel; die Bittschriften wird vor der Hand sein Reisebegleiter in Empfang nehmen, und die Kirschen der holden jungen Dame müssen sich mindestens gedulden, bis die wesentlichen Dinge, die Geschäfte, abgethan sind. Denn schon harrt der vortragende Rath des Gebiets, der Geheime Kriegs- und Finanzrath Franz Balthasar Schönberg von Brenkenhof, des Königs thätiger Werkgenosse in den Friedensmühen, ein Heft mit Plan= zeichnungen und Entwürfen in der Hand. Dies alles ist mit treffli= cher, feiner, lebendiger Charakteristik der Gestalten, wie des ganzen Vorgangs behandelt: der König mit freundlichem Blick aus seinem feurigen Auge, das so groß war wie sein Herz, in schlichter Tracht einherschreitend, in der Linken eine Prise Tabak, in der Rechten Stock und Dose haltend; der Gutsherr, der dem rasch fort= eilenden nachschaut, ohne daß er seine Empfangsrede gebührend anbringen konnte; die ehrlichen, braven Bauersleute, die sich so allerliebst ungelenker Komplimente bemühen; die alte Frau aus dem Volke mit ihrer Hast, ihre Bittschriften anzubringen;

die etwas verwilderte Dorfjugend; der invalide Krieger, der gleichfalls seinen König, mit dem er so lange die Strapazen des Feldes getheilt, einmal wieder sehen will; der Adjutant Lentulus, der sorgsam Acht zu haben scheint, daß seinem Herrn nicht allzugroße Zudringlichkeit begegne; der geheime Rath Brenkenhof mit der Miene eines Mannes, dem eine Fluth von Geschäften den Kopf heiß macht. Den Hintergrund bildet ein hügeliges Terrain, auf dem sich verschiedene noch unvollendete Häuserbauten erheben: hier in der Thalsenkung das neue Herrenschloß, dort weiter nach rechts hin, die Wohnstätten des Landvolkes. Auf den Gerüsten Maurer und Zimmerleute, die eine Pause in der Arbeit machen und neugierig auf die Vorgänge des Vordergrundes herabschauen. Menzel ist einer der wenigen Künstler, die ein reiches Ensemble in feinem Zusammenhange und in feiner Gliederung aufzufassen verstehen, und deren Hand die Kraft besitzt, das im Geist Angeschaute in allen Zügen klar und deutlich wiederzugeben. Die Mehrzahl der Maler weiß höchstens über ein Thema zu s p r e c h e n, sieht man jedoch ihre Darstellung, so erkennt man sogleich, daß es ihnen bei der Arbeit an der Energie einer plastisch lebendigen Vorstellungskraft, und selbst im Einzelnen an dem Geschick der Hand gebricht, die innerliche Stimmung einer Figur, wie sie gewollt wurde, fest und bestimmt äußerlich erscheinen zu lassen. Dagegen überrascht uns Menzel in seinen Schöpfungen wie durch originelle und geistreiche Erfindung, so besonders auch durch die männlich sichere Durchführung seiner künstlerischen Konzeptionen. Wie richtig er den historischen Charakter der gewählten Zeit trifft, wie fein er ihre Elemente benutzt, ist bekannt, und hierin kommen ihm unter den wenigen noch wenigere gleich, nur Meister, wie Leutze und Martersteig.

Eine andere Frage ist es, ob man das gegenwärtig ausgestellte Bild Menzels in der Wahl des s p e z i e l l e n Vorwurfs absolut glücklich nennen darf. Wir möchten diese Frage nicht unbedingt bejahen. Will man nämlich die Erscheinung Friedrichs des Großen unter seinem Volke, wie es das Gemälde darstellt, nicht als einen blos zufälligen, gedanklich unbedeutenden Besuch auffassen, sondern als etwas Höheres, wie es der Maler jedenfalls beabsichtigte, so kann man sich nicht verhehlen, daß die Grundbasis dieses Höheren, sein erklärendes Moment, ein allzu Aeußerliches ist, nämlich die Vorführung der Häuserbauten im Hintergrund, mit anderen Worten: die spezielle Bedeutsamkeit des Vorgangs ist nicht aus der Situation der am Vorgange theilnehmenden Figuren selber motivirt. Dadurch erhält das Bild, in dem sich sonst ein zu den höchsten Ansprüchen berechtigenes Material kund giebt, etwas von dem untergeordneten Wesen der Illustration, während Menzel in den beiden Gemälden aus dem Privatleben des Königs, die er früher schuf, eine innerliche Motivirung des historischen Charakterbildes gewonnen hatte, und dafür dürfen wir uns noch eine kleine Bemerkung über das gegenwärtige Werk erlauben, so ist es der Umstand, daß uns die Richtung im momentanen Blick des Königs und hiermit auch das psychologische Motiv in der leisen Seitenwendung seines Hauptes nicht genug sich bis in die feinste Nuance des Gedankens selbst erklärend herauszutreten scheint. Diese Wendung des Hauptes war äußerlich notwendig, um uns das Antlitz des Fürsten möglichst en face zu zeigen; wir begreifen auch sehr wohl, daß der halbe Umblick der ceremoniös devoten Gutsherrschaft gilt; aber es haftet daran etwas Unbestimmtes, im Uebergange Schwebendes, vom engen Zusammenhange der Situation sich Ablösendes. Ein so denkender Künstler wie Menzel hatte zweifelsohne auch hierfür seinen Grund, vielleicht wollte er an dem Könige eine gewisse leise, durch so devoten Empfang hervorgerufene und in einem unbestimmten Seitenblick sich äußernde, obwohl keineswegs unfreundliche Genirtheit ausdrücken; vielleicht- doch wozu weitere Vermuthungen, da wir kaum im Stande sein dürften, uns bestimmt zu entscheiden".

T.

III, 3 Kreuzzeitung 253, 28.Okt.1854

"Wir betreten nunmehr abermals den Actsaal, in welchem auch aus dem Figuren= und Porträtfache mehrere Hauptwerke der Ausstellung versammelt sind. Unter den ersteren nimmt vor allen A d o l p h M e n z e l ' s großes Bild "Friedrich der Große auf Reisen zur Zeit nach dem siebenjährigen Kriege" (Nr.381) unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Der Leser wird sich von der vorigen großen Ausstel= lung noch des schönen Bildes dieses Künstlers erinnern, betitelt "das Concert auf Sanssouci". Das gegenwärtige scheint hierzu einen Pendant zu bilden, sowohl rücksichtlich der Größe, wie der Idee der Composition, welche eine andere interessante Seite der nicht speciell historischen Charakteristik des großen Königs zur Anschauung bringt. Bekanntlich ließ Friedrich, gleich nach Voll= endung des siebenjährigen Krieges, es seine erste Sorge sein, die Spuren der Zerstörung, welche der Krieg vorzugsweise auf dem platten Lande und in den kleineren Städten zurückgelassen hatte, im weitesten Maaßstabe und in gründlichster Weise auszulöschen und die Wohlfahrt seiner Unterthanen zu einer neuen und höheren Entwicklung zu bringen. Er ordnete zahlreiche Neubauten an, die zum größten Theil aus Staatskosten bestritten wurden, und befand sich, da er überall selbst sich von der Ausführung seiner Befehle überzeugen wollte, fast immer auf Reisen. Dabei hatte er die Ge= wohnheit, diejenigen Männer, denen er die Vollendung seiner Pläne übertragen hatte, zu einer im Voraus bestimmten Zeit an gewisse Punkte zu bestellen, die er nach seinem Reiseplane berühren mußte. Dann mußten sie neben seinem Wagen herreiten und ihm auf alle seine,in die kleinsten Details eingehenden Fragen Red' und Antwort geben. Auf einer solchen Inspectionsreise befindet sich nun F r i e d r i c h in dem auf dem Menzel' schen Bilde dar= gestellten Moment. Er hat soeben den Wagen verlassen, an dessen Schlage ihn der Gutsherr des Dorfes nebst seiner Frau Gemahlin in courmäßigem Staate und ehrfurchtsvoller Haltung empfangen, um ihm ihre Verehrung zu bezeugen und Erfrischungen anzubieten.

Aber Friedrich hat nicht Zeit, Complimente zu hören und Süßig=keiten zu verspeisen. Mit einer freundlichen aber zugleich ab=wehrenden Handbewegung antwortet er auf die Verbeugungen seiner Wirthe und schreitet rasch vorwärts, ohne auch auf die von der andern Seite herzuströmende Menge der Dorfbewohner, die ihren "Vater Fritz", doch auch sehen wollen, zu achten, auf B r e n k = k e n d o r f f zu, der eifrig in einer großen zusammengefalteten Papierrolle, welche wahrscheinlich die Baupläne zu den im Hinter=grunde im Entstehen begriffenen Gebäuden enthält, sich auf das sogleich beginnende Examen vorbereitet. Brenckendorff hatte damals den Titel "Geheimer Kriegs und Domainenrath" und war Friedrich's eigentliches Factotum in allen die Verbesserung des Landes betref=fenden Angelegenheiten. Er nahm, um im heutigen Stile zu reden, etwa die Stellung eines Ministers für Ackerbau und Gewerbe ein. Seine Laufbahn ist eine höchst merkwürdige. Friedrich hatte ihn vom alten Dessauer überkommen, der ihn, den praktischen Geist in ihm er=kennend, als einen armen, verwahrlosten Jungen zu seinem Pagen machte und als solchen später im Kriege zu allen Generaladjutanten=diensten verwandte.

Hinter Friedrich bemerken wir seinen damaligen Günstling, den General-Lieutnant Freiherrn v.Centulus, seinen Reisebegleiter. Dieser und Brenckendorff sind außer Friedrich die einzigen histo=rischen Porträts auf dem Bilde. Die Mitte des Bildes nehmen die Bewohner des Dorfes ein, vorn ein alter Bauer, der nach Polnisch-schlesischer Sitte der Zeit dem Könige den Saum des Rockes küßt, hinter ihm ein altes, etwas megärenartiges Weib mit zwei schmutzigen Jungen, die eine Bittschrift hoch emporhält und, nach ihrem Aus=druck zu urtheilen, um jeden Preis entschlossen scheint, ihrer Petition Gehör oder wenigstens Annahme zu verschaffen. Ueberhaupt herrscht in dieser ganzen Gruppe eine unwiderstehliche Naturwahr=heit und eine Derbheit der Charakteristik, welche staunenswert ist.

Was die Farbe betrifft, so trägt diesselbe Kraft und Bestimmt= heit der Charakteristik wie die Zeichnung, namentlich ist alles Stoffliche mit einer Drastik und Wahrheit behandelt, die eine eben so große Meisterschaft in der Technik wie Sorgfalt des Studiums verräth. Nur in den Gesichtern scheint Menzel mit dem Colorit etwas zu weit gegangen zu sein. Sie sehen fast sämtlich etwas erhitzt oder sonnenverbrannt, ja mitunter wie braun ge= schminkt aus. Dies schadet unserer Ansicht nach dem Gesamtein= druck dieses sonst so meisterhaft componirten und im Colorit von so kräftiger Gesundheit strotzenden Bildes".

-p-

III, 4 Die Zeit, 235, 6.Okt.1854

"Demnach[illegible] liegt uns die Plicht ob, des längst erwarteten, endlich an das Tageslicht getretenen W e n z e l s c h e n Gemäldes zu gedenken, welches unter dem Namen "F r i e d r i c h d e r G r o ß e a u f R e i s e n", ein neues Blatt aus der Ge= schichte des großen Königs illustrieren soll. Wenn es der Poesie im weitesten Sinne des Wortes bisher noch nicht gelungen ist, die heroische Gestalt des gewaltigen Fürsten in ihren Rahmen zu pressen, wenn beständig erneuerte Versuche in diese Richtung Nichts zu Tage gefördert haben, als einen Mischmasch von forcirtem Pathos und in die Karrikatur hineinspielender Komik, so ist es der Skulptur und der Malerei, wegen derselben dem Gegenstande anhaftenden eigenthümlichen Schwierigkeiten, noch weniger geglückt, die Aufgabe in Würdigkeit zu lösen.

Der Grund liegt einmal darin, daß die Geschichte des großen Königs uns noch zu nahe liegt, um unserem Auge ihre großen tragischen Dimensionen zu bieten; denn, wie es für den Kammer= diener überhaupt keinen Helden giebt, so ist der Mit- und Nächst= lebende zu vertraut mit dem Prosismus der heroischen Existenz, als daß er sie im rechten poetischen Lichte erfassen könnte. Hier= zu kommt nun noch als besonders schwer zu beseitigendes Hindernis, daß Friedrich der Zweite zu jenen doppelseitigen Naturen gehörte, welche geschichtliche Thatkräftigkeit, die Rastlosigkeit des Genies, mit einer Vorliebe für die Breite des Lebens und einer derben humoristischen Weltanschauung vereinigen. Letztere Eigen= schaften sind so innig mit seiner ganzen Persönlichkeit ver= wachsen, daß der Künstler, der sie unberücksichtigt leiße, ein unpopuläres Werk erschaffen würde, während er im andern Falle sicherlich der Erhabenheit der historischen Darstellung oder der tragischen Kunst überhaupt zu nahe treten muß. Wer hat es nun versucht, die Extreme zu vereinigen, Tragik und Komik in diesselbe Form zu gießen, und durch dies Manöver einige wahrhaft tragi= komische Schöpfungen erzielt, welche mit dem einen Fuße auf dem weltgeschichtlichen Kothurn, mit dem andern auf gewöhnlichen Schuhsohlen einherschreiten. Wie es einem Dichter unmöglich sein wird, in e i n e r Schöpfung die Darstellung Goethes und Schillers etwa mit der des Jean Paul oder des Boz zu verschwistern, so vermag überhaupt kein Künstler d e r s e l b e n Gestaltung das Wesen des Humors und des geschichtlichen Pathos zu verleihen. Darum haben denkende Männer, wie Schlüter, auf die Popularität des Augenblicks verzichtet und ihren Werken lieber die antike oder vielmehr rein menschliche Behandlung zu Theil werden lassen, damit man sich in späteren Zeiten an der Schönheit ihrer Schöpfungen freuen könne, unbehindert von Aeußerlichkeiten, welche mit dem Individuum, dem sie zu eigen sind, und der Zeit, der sie ange= hören, zu Grabe getragen werden. -

Unser Maler sucht nun in seinen Illustrationen zur Geschichte des preußischen Königs, das wahrhaft historische Leben, welches vor Allem in der Würde beruht, durch die historische Farbe zu ersetzen. Er versteht es in der That, nicht nur Rokoko zu zeichnen, sondern auch der Farbe einen gewissen verwitterten Anstrich zu geben, wodurch der Eindruck der Alterthümlichkeit gemacht werden soll. Daß dergleichen Mittel gar nicht kunstgerecht sind und großen Meistern stets fern gelegen haben, braucht man nicht zu sagen. Aber was soll der Künstler machen, der seinem Genrebilde doch einigen historischen Beigeschmack verleihen muß. Aus diesem "Friedrich dem Großen auf Reisen zur Zeit des siebenjährigen Krieges" treten eine Reihe von Mängeln zu Tage, welche unangenehm empfunden werden und in demselben Grundfehler der Behandlung ihren Ursprung haben. Offenbar will der Maler uns die Friedensmühen des Monarchen, seine Leutseligkeit gegen Unterthanen, sein Streben, die harten Folgen des siebenjährigen Krieges selbsthelfend zu lindern, in ausdrucksvoller Darstellung vor Augen führen. Sehen wir fernerhin, wie er sich dieser Aufgabe entledigt.

J.D.

IV, 1 Kreuzzeitung, 212, 10.Sept.1856

"Wenige Schritte weiter im ersten Saale gelangen wir zu einer Darstellung ganz anderer Art, zu einem heimischen Künstler, zu einem vaterländischen Gegenstande. Friedrich der Große nimmt am 7.September im Fürstensaale auf dem Rathause zu Breslau die Huldigung der Stände Schlesiens entgegen, - ein Bild, das A d o l p h M e n z e l im Auftrage des schlesischen Kunstvereins für die Galerie im Ständehause gemalt hat, also wohl eins der Bilder, welche jetzt sehr löblich von den Kunstvereinen für öffentliche Ausstellung bestimmt werden.

Die Handlung ist noch eine speciellere, als wir so eben angaben, und zwar eine bedeutsamere. Als nämlich die Stände versammelt waren und die Huldigung vollzogen werden sollte, da fand sich, daß das Reichsschwert, auf das der Eid zu leisten war, vergessen worden. Feldmarschall Graf Schwerin war in Verlegenheit; der König aber zog ruhig den Degen von seiner Seite, damit die Hand= lung ungesäumt vor sich gehe. Dies stellt uns das Bild vor. Auf der Thronerhöhung steht der König in jugendlich kräftiger Haltung, rechts neben ihm Prinz August von Preußen, links mehr im Schatten und in einiger Entfernung der greise Fürst von Dessau; am Fuße der Stufen erblicken wir den Staats-Minister Grafen Podewils mit einem Actenstück, der Eidesformel, in der Hand, und mit einer Miene, der man es noch deutlich ansieht, daß er sie soeben würde= voll verlesen. Hier auf der rechten Seite des Bildes erblickt man auch die städtischen Abgeordneten und Vertreter der Katholi= schen Geistlichkeit, gegenüber das militärische Gefolge des Königs. Alles dies hat der Künstler mit der bekannten Gewissenhaftigkeit nach historischen Dokumenten angeordnet, zunächst nach den Papieren des Baron Bielefeld; und was nun das Einzelne anlangt, so bürgt der Name unsers Künstlers für Alles, denn welcher Andere hätte sich auch wie er in den Geist des großen Königs und seiner Zeit hineingelebt. Gewiß ist auch die Porträtähnlichkeit in allen Figuren groß, nicht bloß in den Gesichtern, sondern in Haltung und Charakter. Da ist noch Graf Münchow, Fürst Hatzfeld=Trachenberg und Prinz Carolath=Schönaich, letzterer, der hier etwas zu hinterst steht, scheint keinen sonderlichen Antheil an der Handlung zu nehmen; doch hat er bald darauf sich desto besser an der Prager Action betheiligt. Das Gemälde wird am Ort seiner Bestimmung nur noch bedeutender werden, wahrscheinlich auch einen noch günstigeren malerischen Effekt machen, wenn es abgesondert ist; wegen des vielen Roth im Bilde, großentheils gegeben durch die Purpur-Deko= ration des Saales und durch die Costüme, hat es nämlich in seiner jetzigen Umgebung auf den ersten Blick etwas Befremdliches. Ueber= dies kann der Maler es auch recht gut über sich ergehen lassen, daß das Colorit nicht immer seine vorzügliche Stärke sei.

IV, 2 Die Zeit , 210, 7.Sept.1856

"Gleich im ersten Saal bemerken wir ein interessantes histo=
risches Bild von A d o l p h M e n z e l :F r i e d r i c h
d e r G r o ß e bei der H u l d i g u n g d e r S t ä n d e
S c h l e s i e n s a m 7. N o v e m b e r 1741. Bekanntlich
malt der treffliche Künstler nur im spezifisch preußischen Style;
d.h. er wählt nicht blos zu seinen Illustrationen lediglich un=
serer Nationalgeschichte angehörige Stoffe, sondern schenkt ihnen
auch Geist und Farbe der Epoche, der sie entnommen sind. Seine
Friedrichsbilder verrathen eine seltene historische Vertiefung,
sie stellen Menschen und Ereignisse so treu dar, daß es manchem
gründlichen Kenner unserer Geschichte schwerfallen sollte, Ver=
stöße gegen die Wahrheit ihnen nachzuweisen, ferner geben sie
den altmodischen, frivolen, gleichzeitig geistreichen und ge=
schmacklosen Charakter jener seltsamen Epoche in seiner ganzen
Eigenthümlichkeit wieder. So gut nämlich, wie es die Sprache ver=
mag, durch den Klang zu malen und in Tönen die Vergangenheit
vor unsere Seele zu zaubern, liegt es auch in der Gewalt der
Malerei, den Farben etwas Geistiges beizumengen, welches dem
Wesen verschwundener Epochen eigentlich angehört. Dies Farben=
räthsel hat Menzel vielfach zu lösen versucht, und meistens mit
Glück, bisweilen erliegt er einer gewissen Manierirtheit, welche
eben allen Werth auf die treue Darstellung des Rokokowesens legt.
Im Grunde bleibt es aber doch immer die Hauptsache in der Kunst,
daß der Gegenstand gut gewählt und so ergreifend dargestellt
wird, daß man nicht gleichgültig oder gähnend vorübergeht. Will
man z.B. blos Rokoko sehen, so braucht man durchaus keine Ge=
mälde=Ausstellung zu besuchen, sondern man begiebt sich nach einem
alten Schloß oder einer Kunstkammer und läßt sich vom Portier die
Zimmer und Möbel zeigen. Gerade die hier dargestellte Hüldigungs=
szene leidet ganz besonders an den spezifisch Menzel'schen Mängeln.

Die Geistesgegenwart des großen Königs, der bei einem feierlichen Akte in Ermangelung des deutschen Reichsschwertes seinen eigenen Degen in Anwendung bringen läßt, ist ohne alle Lebendigkeit dargestellt; das Feuer, welches sein Auge in jenem Momente beseelen mußte, Alles Gewaltige und Große seiner Natur wird vergebens gesucht. Dagegen ist sowohl die Figur als der Rock des Monarchen außerordentlich getroffen und die Umstehenden sind Zeitfiguren im wahren Sinne des Wortes. So kalt uns dieses Gemälde auch lassen mag, indem er einem nicht unbedeutenden geschichtlichen Akte die richtige Weihe nicht zu geben weiß, so übertrifft es doch bei weitem ein in der Nähe hängendes, von P.C.Comte aus Paris, indem es doch dem Gebiete des Karikierten fern bleibt und sich nicht gerade in die Unnatur verliert."

J.D.

V, 1 Voss.Ztg., 249 , 23.Okt.1856

"Wir haben schon gestern im Allgemeinen den Eindruck angedeutet, welchen das große Bild A d o l p h M e n z e l s "König Friedrich und die Seinen in der Frühe des 14.Oktober 1758 (Hochkirch)"(No.549) auf uns hervorgebracht hat. Dieser Eindruck hat sich nach längerer und wiederholter Beschauung befestigt. Nur waren wir durch die Großartigkeit und lebensvolle Energie der Gesamtwirkung noch mehr ergriffen als das erste Mal. In der That, es ist ein gewaltiges Meisterwerk, welches durch die Wahrheit seiner Darstellung auf's Tiefste erschüttert. Hier stehen wir denn endlich einmal vor einem Bilde, das, aus einer wahrhaft schöpferischen Phantasie geboren, und durch die freie Macht eines seine Mittel vollkommen beherrschenden Darstellungstalents ins Leben gerufen, weder durch die bloße Virtuosität des Machwerks blenden noch durch die bloße Sorgfalt der Ausführung bestechen, sondern durch die zum lebendigsten Ausdruck kommende innere Charakteristik einer heroischen That das Gemüth ergreifen und fesseln will.

Mit diesem Bilde, und wenn er weiter nichts geschaffen hätte und ferner nichts schaffen würde, hat Menzel für alle Zeit den Beweis einer hohen Meisterschaft geliefert, und wenn der spätere Kunsthistoriker unsers Jahrhunderts von den großen Künstlern der Jetztzeit reden wird, so wird er Menzel's Namen unter den besten aufführen müssen. Mit dieser Anerkennung, welche dem genialen Meister zu zollen uns zu um so größerer Freude gereicht, als wir bei dem andern von ihm zur Ausstellung gegebenen Bilde unsern Tadel nicht zurückhalten durften, glauben wir aber andrer= seits das echt uns vindiciren zu dürfen, auf die bereits am Schluß unsers vorigen Berichts aufgeworfene Frage zurückzukommen, ob Menzels eigenthümliche Drastik in der Charakterschilderung des Moments mit dem, was man unter "historischem Stil" versteht, sich vollkommen vertrage, vorausgesetzt, daß dieser sogenannte historische Stil eine ideale Berechtigung habe, und nicht etwa nur auf einem conventionellen Vorurtheil beruhe. Letzteres möchten wir bestreiten. Wenn überhaupt ein Unterschied zwischen dem Genrehaften und Historischen besteht, so ist es der, daß alle äußerlichen Verschiedenheiten, wie Größe der Figuren und des ganzen Bildes, technische Behandlung u.s.f. auf der inner= lichen Nothwendigkeit beruhen, daß die Darstellungsphäre des Genres eine ganz andere ist als die der Historie. Es genügt nicht, ein Genrebild in vergrößertem Maaßstabe auszuführen, um daraus ein Historienbild zu machen., sondern jene dimensionale Klein= heit und zarte Ausführung ist nichts weiter als die entsprechende Ausdrucksform der im Begriff des Genres liegenden Sinnigkeit und Kleinheit des ideellen Motivs, während andererseits die Größe des Historienbildes und die derbere, kraftvollere Behandlung aus der großartigeren, umfassenderen, pathetischen Tendenz des ge= schichtlichen Vorwurfs sich ergiebt. Ein wesentliches Moment des Unterschiedes beider Gebiete - welches grade bei vorliegendem Falle in Betracht kommt - ist die mehr oder minder individuelle Färbung der Komposition.

Die Historie zeigt den Menschen in einer Sphäre, welche mit seiner Einzelexistenz nichts zu thun hat, weil es sich darin um die Menschheit im Ganzen oder doch um die Schicksale ganzer Nationen handelt. Der Einzelne spielt hier nur insofern eine Rolle, als er mit diesen Schicksalen in Beziehung steht. Dadurch wird die dargestellte historische Person, eben weil sie außer= halb ihrer zufälligen Existenz allein historisch darstellbar ist, ohne weiteres von ihrer Partikularität frei gemacht, sie wird eine allgemein bedeutsame. Diese allgemeine Bedeutsamkeit wirkt natürlich auf die Auffassung zurück, und die Form dieser Rück= wirkung ist die Grundbedingung des historischen Stils. Die etwas abstrakte Haltung, welche freilich in den meisten Historienbildern bis zur pedantischen Nüchternheit eines hohlen Pathos fortgeht, findet eben in jener Unabhängigkeit von der Einzelexistenz ihre Rechtfertigung. Alle, die innere Handlung nicht berührenden Zu= fälligkeiten sind deshalb auszuschließen, weil sie dem historischen Charakter der Handlung Eintrag thun. So sehr sich also der Histo= rienmaler vor der Gefahr einer leeren Abstraktion, vor der bloßen Gespreiztheit einer bedeutungslosen Würde zu hüten hat, eben so sehr muß er auf der andern Seite die Klippe einer zu individuellen Charakterschilderung vermeiden, welche dem Bilde etwas Genremäßiges verleihen würde.

Wir haben es in Anbetracht der hohen Bedeutung des Menzel'schen Bildes für nöthig gehalten, diese Bemerkungen voraufzuschieben, um die Bemerkung zu motiviren, daß wir eben in einzelnen Figuren des Vordergrundes, so in dem stolpernden Soldaten, ja selbst in der Physiognomie Friedrichs einen Anflug dieser etwas genremäßigen Auffassung wahrnehmen, jedoch- wie wir anerkennend hinzusetzen wollen - bei weitem nicht in dem Grade, als wir es eigentlich besorgt hatten. Ja, wenn uns unsere Erinnerung nicht täuscht, so sind einige noch viel mehr ans Genremäßige streifende Figuren, die wir auf dem untermalten Bilde vor längerer Zeit bemerkten, bei der Aus= führung gänzlich verschwunden.

Es spricht sich, wenn dies der Fall ist, darin das ächt künst=
lerische Gefühl für das wahre Wesen des Historienbildes aus,
und wenn wir gewünscht hätten, daß der Künstler in dieser Milderung
noch etwas weiter hätte gehen können, so wird er doch wahr=
scheinlich am besten wissen, wie weit er dabei gehen konnte ohne
seiner Eigenthümlichkeit Abbruch zu thun. Werfen wir jetzt einen
Blick auf die Darstellung selbst, welche jene furchtbare Nacht
bei Hochkirch schildert,in welcher Friedrich durch die Feinde
unter dem österreichischen Fabius Cunctator Daun umzingelt und
nach furchtbar blutiger Gegenwehr zum Rückzuge gezwungen wurde.
Einige historische Notizen zur Orientierung über den dargestellten
Moment sind hierbei nothwendig. Daun hatte, nach seiner vor=
sichtigen Weise, die waldigen Bergzüge besetzt, welche hufeisen=
förmig das Dorf Hochkirch umschließen, so daß die Lage Friedrichs,
welcher das Dorf besetzt hielt, eine sehr gefährliche war. Allein
daran dachte der König nicht. In der Überzeugung, Daun werde
wie gewöhnlich sich damit begnügen auf der Lauer zu liegen, ließ
er das Lager abstecken, trotz der Gegenvorstellungen die ihm seine
höheren Offiziere, insbesondere Fürst Moritz von Dessau machten.
Friedrichs Armee betrug noch nicht die Hälfte der österreichischen,
nämlich 30000 Mann, während die Feinde 65000 Mann zählten. Hierzu
kam, daß Friedrich aus dem niedriger gelegenen Lager von den
auf und hinter den Bergen stehenden Feinden nichts sah, während
umgekehrt er jenen gegenüber sich sozusagen auf dem Präsentirteller
befand. Keith, den Friedrichs Sorglosigkeit ebenfalls beunruhigte,
äußerte zu ihm: "Lassen uns die Österreicher hier in Frieden, so
sind sie den Galgen werth", worauf Friedrich lächelnd erwiederte:
"Ich denke, sie fürchten uns mehr als den Galgen". In dieser Ruhe
wurde er auch durch die falschen Berichte eines Spions bestärkt,
so daß als nun wirklich die Österreicher in der Nacht vom 13. auf
den 14.Okt. ihren Überfall ausführten, und der Kampf bereits eine
geraume Zeit gedauert hatte, Friedrich noch immer in der Meinung
stand es sei nur ein Vorpostengefecht.

In Friedrichs Lager lag Alles in tiefem Schlaf, die Soldaten hatten sich sogar entkleiden dürfen. Als nun der Angriff heftiger wurde, entstand eine ungeheure Verwirrung. Aber bald ordneten sich die Bataillone, obschon der Nebel und die Dunkelheit so dicht war, daß nur die Blechkappen der Preußen und die Bären= mützen der Österreicher das Erkennungszeichen zwischen Freund und Feind abgaben. Die Österreicher eroberten die zum Schutze des Lagers aufgestellte Batterie und richteten ein mörderisches Feuer gegen die Reihen der Preußen, welche in der langen Gasse des Dorfes sich ihnen immer von Neuem entgegenstürzten. Gegen Morgen war der Kampf allgemein geworden. Friedrich selbst war zu Pferde gestiegen und auf den Kampfplatz geeilt. Einige Gärten des Dorfes sowie der Kirchhof wurde noch von den Preußen gehalten. Aber die Anstrengungen waren vergeblich. Keith, welcher von Friedrich zur Wiedereroberung der Batterie abgeschickt war, brachte zwar die Kanonen zurück, ließ aber sein Leben auf dem Kampfplatz. Dasselbe Schicksal hatte der Prinz Franz von Braunschweig, und Moritz v.Dessau wurde tödlich verwundet. Es war ein furchtbares Gemetzel. Nur auf dem Kirchhofe hatte sich ein unter dem Major von Lange stehendes Bataillon hartnäckig vertheidigt, bis alle Munition verschossen war. Jetzt suchte sich das tapfere Häuflein mit dem Bajonett und mit dem Säbel durchzuschlagen, aber es wurde fast gänzlich niedergehauen. Jetzt führte Friedrich selber sechs Bataillone ins Feuer hinein, sein Pferd ward verwundet. Er bestieg ein frisches, feuerte seine tapferen Soldaten zu neuen Anstrengungen an und blieb trotz der Bitten seiner Umgebung im Kugelregen. - bis er die Ueberzeugung gewann, es sei Alles umsonst. Da zog er sich zurück, mit einer Ordnung und Sicherheit, daß selbst die Österreicher ihre Bewunderung nicht verhehlen konnten. Die Preußen hatten 9ooo Mann, 101 Geschütze und 28 Fahnen verloren, und dennoch wagte Daun sie nicht auf ihrem Rückzuge zu beunruhigen.

Das Menzelsche Gemälde stellt den kritischen Moment des nächt= lichen Kampfes dar. Das Dorf steht in Flammen und in ihrem Scheine ordnen sich die Soldaten zu erneutem Angriffe. Friedrich reitet im Mittelgrunde herwärts auf eine ungeordnet die Anhöhe heranklimmende Abtheilung Soldaten zu, um sie zur Eile zu mahnen. Keine Kampfeslust malt sich in seinen fast wild verzerrten Zügen, sondern der Grimm über die Erfolglosigkeit der heldenmüthigsten Anstrengungen. Rechts halten seine Offiziere, voller Angst um den König, der sein Leben unbekümmert um die sausenden Kugeln aufs Spiel setzt, und doch nicht wagend gegen Befehl sich ihm zu nahen. In der Mitte des Bildes zieht sich nur allein Friedrich von den Feinden abschließend, eine dünne Reihe von Preußen hin und verliert sich in der flammensprühenden Perspektive des Hintergrundes. Sie haben eben eine Salve auf die Österreichischen gegeben, einige sind noch im Anschlage. Ganz vorn links in der Ecke liegt ein todter Soldat, wenig auffallend, obwohl von erschütternder Wahrheit. Wir machen unter den eminenten Vorzügen des Bildes haupt= sächlich auf diesen Umstand aufmerksam, weil sich darin das feine Gefühl des Künstlers offenbart, der uns die ganze Wut des Kampfes in furchtbarster Lebendigkeit zur Anschauung bringt, ohne unsere Augen mit dem blos entsetzlichen und gräßlichen Anblick von zer= fleischten Kadavern zu beleidigen. Die energische Lebendigkeit der ganzen Komposition und aller Einzelheiten zu schildern, wollen wir geschickteren Händen überlassen. Nur Eins können wir uns nicht enthalten hervorzuheben, nemlich die ungemeine Klarheit in der Gliederung der Komposition, welche mit einem einzigen Blick die gesamte Stellung der Kämpfenden Heere überschauen läßt. In der That, wir haben bisher noch kein Schlachtgemälde gesehen, welches bei einer solchen Gewalt der Darstellung des Kampfesgewühls zugleich in der künstlerischen Oekonomie der Gruppierung mit so tiefem Ver= ständnis und so lichtvoller Klarheit komponiert wäre.

Ein gleiches können wir über das Kolorit sagen. Wir wissen wirklich nicht, was wir mehr bewundern sollen, die ungemeine Kraft und Harmonie in der Gesamtwirkung, oder die Naturwahrheit in den Details. Daß der Künstler Beides zu vereinigen gewußt hat, scheint uns freilich das Bewunderungswürdigste, weil das Schwierigste."

M.Sr.

V, 2 Die Zeit, 254,29.Okt.1856

"Ein großes Historienbild Menzels, darstellend den Ueberfall bei Hochkirch, ist eine der neuesten Requisitionen der dies= jährigen Ausstellung und gehört gewiß zu den besten Leistungen, die auf betreffendem Gebiete sich in derselben bemerklich machen. Freilich will dies unter auffallenden Mittelmäßigkeiten nicht viel sagen, unter einer Anzahl alltäglicher Erscheinungen, denen es kaum gelingt, die formelle Richtigkeit zu erfüllen, viel weniger geschichtliche Tiefe oder allgemein menschlichen Inhalt von Bedeutung würdig in sich aufzunehmen. Menzel malt bekanntlich mit besonderer Vorliebe die Epoche Friedrichs des Großen oder vielmehr den großen König in den verschiedensten Situationen seines thatenreichen Lebens, und bemüht sich, so scharf als möglich in Gestalt und Farbe den eigentlichen Geist jener barocken, wider= spruchsvollen Zeit wiederzugeben. Er bleibt bei der bloßen Aehn= lichkeit nicht stehen, sondern sucht sie gewissermaßen photo= graphisch zu steigern, die Vergangenheit ganz wie sie leibte und lebte auf die Leinwand zu bannen. Ein gewöhnliches Idealisieren kennt er nicht, es fällt ihm nicht ein, Personen oder Zustände irgendwie poetisch einzukleiden, der Werkeltag der Chronik ver= wandelt sich unter seinen Händen zu keinem Sonntag der Geschichte.

Daß bei einem solchen Verfahren, zu dem der Künstler unwillkürlich durch die Sache selbst gedrängt wird, der höhere Sinn des historischen Bildes nicht zum Ausdruck kommen kann, ist selbstverständlich, und die Bemühungen Menzel's diesen Verlust durch die Zuthat des Humors zu decken, vermögen zwar eine augenblickliche Reizung, nicht aber eine dauernde Befriedigung hervorzubringen. Der Widerspruch in seinen Gemälden liegt darin, daß sie zu burlesk sind ,um historisch zu sein, und wiederum nicht burlesk genug, um als bloße Genrebilder zu gelten. Sie wandeln eine Mittelstraße zwischen Geschichte und Karikatur, welche beiden Gebieten gleich große Verlegenheiten bereitet.

Der Ueberfall bei Hochkirch ist eine nächtliche Scenerie, in der ein so auffallendes Dunkel herrscht, daß man sich gar nicht recht in ihr zu orientieren vermag. Ist vollkommene Finsterniß malbar? Diese Frage drängt sich unwillkürlich beim Anblick des Bildes auf. Die Malerei, eine Kunst, welche sich im Wesentlichen mit den sinnlichen Eindrücken der Lichter beschäftigt, giebt gerne die Trennung des Tages von der Nacht, überhaupt die Erscheinungen des Zwielichtes wieder, oder die vollständige Nacht ist für sie das reine Nichts. Das Wenige, was sich auf diesem Bilde ihren schwarzen Fittichen entringt, besteht aus einer Anzahl sehr derber, recht aus dem Leben des siebenjährigen Krieges herausgegriffener Soldaten, welche einen äußersten Vorposten repräsentieren, und in der That in liegender und lauernden Haltung, beobachtet und gefährdet, den Anblick eines wohlgetroffenen Lagerlebens gewähren. Schade, daß die Hauptfigur, der Monarch selbst, der sich zu Rosse an die Grenze seines Lagerheeres gewagt hat, so dunkel gehalten ist, daß der Blick in das ihn eigentlich bewegende geistige Leben nicht eindringen kann.

V, 3 Beilage zur Zeit, 226, 26.Sept.1856

"Die Zeit Friedrichs des Großen, welche wegen ihrer geschichtlichen Bedeutung den Dichter sowohl als den Maler zur Behandlung auffordert, trägt gewisse besonders schwierige Elemente in sich, die der künstlerischen Darstellung widerstreben. Denken wir speziell an den großen König, so tritt uns in seiner Denk- und Lebensweise eine solche Fülle burlesker und urkomischer Züge entgegen, daß das eigentlich geschichtliche Große und Heldenhafte unmerklich in den Hintergrund tritt. Erscheint uns das Bild des gewaltigen Mannes vor der Seele, so sehen wir nicht blos das kriegerische Genie, den tiefsinnigen Gesetzgeber, der so viele große Gedanken seiner Zeit im eignen Staat verwirklichte, sondern auch jene höchst populaire Gestalt, von dem uns so viele gute Witze und kuriose Einfälle bekannt sind, der uns von Kindesbeinen an bis auf Rock, Hut, Stock und tausend Eigenthümlichkeiten genau geschildert worden ist. Will nun der Künstler Friedrich den Großen in der Siegesglorie darstellen, so kommt unwillkürlich nun eine der barocken Zeit angehörige Geschmacklosigkeit in der Tracht oder eine persönliche Eigenheit des Königs, und giebt dem Erhabenen einen komischen, den Eindruck vernichtenden Beigeschmack. Dieser Umstand macht sich in der Rauch'schen Statue sowohl, als in den Menzel'schen Bildern bemerklich.

Diese Ausstellung hat nun drei treffliche Werke aufzuweisen, welche recht bescheiden, in mäßigem Rahmen auftreten und dabei doch ganz vorzüglich den seltsamen Geist der Friedrichepoche wiedergeben. Wir haben in diesem Genre noch nichts Besseres gesehen. Herr Kamphausen aus Düsseldorf zeigt uns auf einem Bilde von großem Umfang den König zu Pferde, umgeben von einigen Generalen, eine Gegend rekogniszirend.

Wir sagen den König, denn es ist dem Maler gelungen, uns den König darzustellen, nicht den scherzhaften Gesellschafter, den Gefährten der markirtesten Freigeister **seiner** Zeit. Es liegt etwas Königliches in der Physiognomie und Haltung des großen Mannes, wie er hier uns entgegentritt, ein gewaltiger geistiger Zug, der Ehrfurcht erzwingt und die Blicke fesselt. Es ist ein ganzer Mann, den wir hier sehen, vor dessen Würde und Ernst man unwillkürlich einen Schritt zurückweicht, nicht aber die so viel beliebte Puppe, die Alles, was der Zeit eigenthümlich war, an steifen Röcken, Zöpfen, Staub und Puder am Leibe trägt, ohne daß sich ein inwendiges Leben verspüren ließe. Wie er so dasitzt mit tiefem Blicke, adlerartig hinauslugend in die Weite, hat er ganz das Wesen eines großen Menschen, der Bedeutungsvolles im Sinne trägt und die Schicksale Anderer beherrscht. Es ist dem Künstler sehr wohl gelungen, in Bezug auf Aeußerlichkeiten die Rechte der Zeit zu wahren und doch über sie zu siegen, d.h. vor Allem kein Genrebild zu malen, das Niemand, der von Friedrich des Großen Geschichte Nichts weiß, für ein historisches Gemälde halten würde.

Ebenso geistreich sind in kleinerem Rahmen der kluge Ziethen aus dem Busch, und der tapfere Seydlitz dargestellt, ganz wie sie in der Volksvorstellung leben. Namentlich letzterer auf dem sich bäumenden Rosse anstürmend, Verwegenheit und tollkühnen Todesmuth im Auge, ist eine wahre Photographie aus der Zeit des großen Königs."

G.D.

V, 4 Kreuzzeitung, 230, 1.Okt.1856

"Zunächst wollen wir unsere volle Aufmerksamkeit einem Künstler zollen, der uns den edelsten und nachhaltigsten Genuß bereitet hat, der sich uns mit seinem Meisterstück darstellt.

Das ist W.Camphausen in Düsseldorf mit drei zusammen gehörigen Bildern, welche Friedrich den Großen und seine Feldherren feiern. das größere Mittelstück zeigt uns den mächtigen König unmittelbar vor der Schlacht; seine Armee steht in Schlachtordnung und, wie wir annehmen müssen, ihr gegenüber der Feind, der eben eine Bewegung macht. Höchst sinnreich stellt nun der Maler so dar als ob der König so eben mit seinen Feldherren diese Bewegung beobachtete, um dadurch auch seinen Plan zu fassen. Mit scharfem, pähendem Auge schauen sie aus dem Bild heraus, dem Beschauer entgegen, der Fürst hoch auf seinem Schimmel aufgerichtet, in fester Haltung und mit klarem beherrschenden Blick; man sieht, daß sein geistiges Auge schon ermessen habe, was zu thun sei. Neben ihm der General- wir möchten nach der Uniform auf Seidlitz, nach der Aehnlichkeit aber auf Prinz Heinrich schließen- zeigt sich mehr forschend und lauschend, ungleich weniger sicher und tathkräftig; endlich der General zur Linken (des Beschauers), welcher mit der Hand sein Auge gegen die blendende Sonne schützt, erscheint in der äußersten Ruhe, ihn belästigt nur eben die Sonne, das Geblendetsein ist im ganzen Gesicht auf das Trefflichste ausgedrückt; im uebrigen vertraut er ganz auf seinen König. Auch zwischendurch in zweiter Reihe zeigt sich noch viel Antheil an der feindlichen Bewegung, welche mit Fingerdeuten verfolgt wird. Unmittelbar hinter dem König sieht man ein Kürassier-Regiment in Schlachtordnung, seitwärts Artillerie und noch weiterhin in tiefen Massen die Colonnen der Infanterie. - Das ist ein dürftiger Abriß von dem Inhalt des reichen, meisterhaft erfundenen, angeordneten und bis auf den letzten Zug durchgeführten Bildes. Die Gestalt des Königs vor allen ist von illusorischer Wahrheit, voll tiefer Charakteristik, voll energischen Lebens, so daß der trefflich Adolph Menzel hier einen höchst gefährlichen Nebenbuhler erhält, der ihm an Begeisterung und Auffassung völlig gleich, in Handhabung des Pinsels aber überlegen sein möchte.

Das Bild trägt durchaus den Charakter der Düsseldorfer Schule, und zwar von ihrer besten Seite an sich; es ist in allen Theilen eine solide und gleichmäßige Durchführung, ein durchaus Deutscher Fleiß, dessen Werk aber an jeder Stelle durchgeistigt erscheint. Die etwas kleineren Nebenbilder, sämtlich in Rundform, stehen an Interesse nicht nach und zeigen sogar noch mehr Bewegung. Rechts erblicken wir den General von Seidlitz, links den General von Zieten, beide im Moment des frischesten Angriffs. Seidlitz hat seinen Regimentern so eben das Marsch! Marsch! commandirt; im Galopp stürzen die weißen Kürassiere sich in den Feind, er selbst vor der Front. Er hat sein kurzes Tonpfeifchen in die Luft ge= worfen, setzt seinem Rappen die Sporen ein, und der thut, stolz auf seinen Reiter, einen Sprung, als ob er hoch in den Himmel wollte. Das Ganze stürmt unwiderstehlich siegreich in den Feind, man hört die Fanfarne, das Bild ist ein einziges Hurrah. - Wie anders Zieten, und wie trefflich, wie charakteristisch. Es ist recht eigentlich der Zieten aus dem Busch. Wir befinden uns in einem dichtverwachsenen grünen Buschwerk, durch welches der Husaren-General mit seiner rothen Schar hindurchsetzt, rechts und links die geschmeidigen Rosse werfend. Er selbst duckt sich auf den Hals des Thieres nieder, um nicht gesehen zu werden und späht sorglich nach allen Seiten umher; der Himmel ist dunstig bewölkt, ein schwefelgelber Lichtschein fällt grell herein und stellt wunderbar die Harmonie zwischen dem Grün und Roth her. Das Bild, das so große Tugenden von Seiten der Composition, des Charakters und der Bewegung an sich trägt, ist zugleich von Seiten des Licht= effectes höchst rühmenswerth, leicht und luftig, ebenso kraft= voll als wahr ist der Lichtschein in allen seinen Nuancen mit sicherer Hand gegeben. Die drei zusammenhängenden Gemälde rechnen wir zu dem Eigenthümlichsten und Wertvollsten, das die Ausstellung von 1856 besitzt, obwohl der Dimension nach wenig über das Genre sich erhebend, können sie doch viel beitragen, uns den Mangel an historischen Compositionen weniger fühlbar zu machen.

Sie bringen sich an jeder Stelle von selbst zur Geltung, hätten aber wohl hinsichtlich des Platzes eine Auszeichnung verdient. Im Hauptsaal würden sie der Darstellung von Menzel gefährlich und der von Hübner tödlich gewesen sein."

-e-

VI, 1 Erste Beilage zur Voss.Ztg., 142, 22.Juni 1858

"Seit unserm letzten Bericht über die Ausstellung sind wieder einige Gemälde aufgestellt worden, auf welche aufmerksam zu machen wir uns um so mehr beeilen, als ihr Verbleib daselbst nur auf einige Tage beschränkt ist. Es sind dies besonders zwei Werke von namhaften deutschen Künstlern, nämlich Adolph M e n z e l ' s "Zusammenkunft Friedrichs des Großen mit Joseph II. in Neiße", und B e n d e m a n n ' s "Odysseus und Nausikaa". Das erste ist bekanntlich im Auftrage der "Verbindung deutscher Kunstver= eine für historische Kunst" gemalt. Es ist ein großes Bild mit lebensgroßen Figuren und muß rücksichtlich des Colorits und der technischen Meisterschaft überhaupt unbedenklich zu dem Bedeutendsten gerechnet werden, was der Meister geschaffen. Worin sich in dieser Beziehung der Fortschritt am Meisten bekundet, ist die ersichtlich viel weiter als sonst von ihm geführte Wandlung des materiellen Farbenelements in ein ideelles Tonelement. Kraft und Harmonie haben an Menzel'schen Gemälden seit dem "Diner Friedrichs des Großen" nie gefehlt; allein es machte sich hin und wieder noch eine gewisse Spezifität des Grundacords bemerkbar, welche als solche in dem betreffenden Bilde eine bestimmte Farbenscala zu sehr durchklingen ließen. Von diesem specifischen Toncharakter erscheint uns nun das hier in Rede stehende Bild gereinigter als seine älteren Brüder, obschon es vielleicht weniger durchgeführt ist als beispielsweise der ebenfalls in großem Maaßstabe ausge= führte "Ueberfall bei Hochkirch".

Unübertrefflich besonders ist die Lokalität behandelt, eben so die Stoffe, darin herrscht eine Wahrheit und Freiheit der Farbe und eine geniale Leichtigkeit der Behandlung, welche den Be= schauer zur aufrichtigen Bewunderung hinreißen. Auch die Compo= sition - worunter wir vorläufig das äußerliche Arrangement ver= stehen - zeigt die Meisterhand in hohem Grade. In dieser Be = ziehung macht das Bild einen entschiedenen Eindruck individuellster Wahrheit und lebendigster Natürlichkeit. - Anders aber verhält es sich mit der ideellen Seite der Composition. So hoch wir die technischen Vorzüge des Gemäldes schätzen, so können wir doch nicht umhin, es vom rein künstlerischen Gesichtspunkte aus als verfehlt zu betrachten. Zunächst sprechen wir ihm die Eigenschaft eines Historiengemäldes im eigentlichen Sinne des Wortes durchaus ab. Wir wollen hierbei ganz unerörtert lassen, ob das Sujet an sich, "die Zusammenkunft Friedrich des Großen mit Joseph II.", von besonderer historischer Bedeutung sei, d.h. ob das an historischen Momenten der tiefsten Bedeutung und großartigsten Wirkung über= reiche Leben Friedrichs nichts Besseres für den Historienmaler darbot, als eine folgenlose Zusammenkunft, welche einerseits aus blos politischen Rücksichten, andererseits aus dem rein individu= ellen Gefühl persönlicher Bewunderung veranlaßt wurde. Nehmen wir selbst die in unsern Augen sehr zweifelhafte historische Be= deutsamkeit des gewählten Motivs mit dem Künstler als ausgemacht an, und betrachten wir mit ganz vorurteilsfreiem Blick die Compo= sition einzig und allein von dem gegebenen Standpunkt, so müssen wir doch unsern Ausspruch festhalten, daß das Bild kein historisches sei. Abgesehen von dem gänzlichen Mangel eines historischen Stils - worunter wir nicht bloß das konventionelle Pathos in der äußer= lichen Manier der Gewandlegung und Stellung der Figuren, sondern eine aus der höheren und allgemeineren Bedeutung der dargestellten historischen Personen nothwendig sich ergebende Entkleidung derselben von allem bloß zufälligen und einseitig Natürlichen ihrer Existenz, sofern dies nicht zu ihrer Charakteristik als concret geschichtli= cher Personen nothwendig ist, ferner jene gehaltvolle und berechtigte

Idealisierung ihrer äußeren Erscheinung, als der Vertreter einer großen historischen Idee, endlich die mit concreter Lebendigkeit und Naturwahrheit sehr wohl vereinbare Würde und Hoheit der Er= scheinung begreifen - : abgesehen also von dem Mangel dieser den wahren historischen Stil bildenden Eigenschaften, fehlt es dem Menzel'schen Bilde auch in vieler Beziehung an dem, was den Mangel derselben einigermaßen ersetzen könnte, nämlich an Natur= wahrheit. Wer nicht aus der Geschichte weiß, daß Friedrich im Jahre 1769, als diese Zusammenkunft stattfand, bereits hoch in Fünfzigern stand, während Joseph ein junger Mann von nicht 30 Jahren war, könnte in diesem würdelosen **alten** Herrn mit dem nichtssagenden Lächeln auf dem runden Gesicht, das allzufreundlich ist um wahrscheinlich zu sein, den alten Fritz mit seinen Adler= augen wiedererkennen? Joseph zeigt viel mehr Aehnlichkeit mit Friedrich, natürlich in des letzteren jüngeren Jahren, als Friedrich selbst. Sein lebhaftes Wesen, mit dem er die **Treppe** hinaufeilt, seine enthusiastische Freude, als er endlich seinen langjährigen Wunsch, den großen Helden von Angesicht zu Angesicht zu sehen, erfüllt sieht, spricht, wenn auch in etwas zu genre= mäßiger Weise geschildert, doch ungleich mehr an, als der ge= krümmte alte Herr mit den schmutzigen Stiefeln. Dazu hat die Stellung der beiden Figuren etwas Unnatürliches und Forcirtes, namentlich durch die allzugroße Nähe, in welcher die beiden Ge= sichter sich befinden. Es ist geradezu unmöglich, daß sie einander - wie es doch beabsichtigt ist - anblicken können, ohne Augen= schmerzen zu bekommen. Wahrscheinlich ist dies auch der Grund, warum Joseph nicht sowohl in das Auge Friedrichs, sondern oben nach seiner Stirn schaut, während Friedrichs Blick etwas Stieres und Zielloses im Ausdruck hat.- Menzel's ungemeines Talent für scharfe Prägnanz in der concreten Individualisierung seiner Figuren ist zu bekannt, als daß man ihm nicht in diesem Falle eine gewisse Sorglosigkeit bei der Entwerfung seiner Composition zum Vorwurf machen könnte.

Das Bild ist meisterhaft gemalt, ausgezeichnet im Colorit, vor= züglich in dem ganzen äußerlichen Arrangement, aber es läßt doch kalt, da es weder hinlängliche Bedeutsamkeit des Motivs, noch besondere Originalität der Auffassung, noch endlich genug= same Treue der Darstellung besitzt, um ein näheres Interesse zu erregen. Weit gelungener als die Hauptfiguren sind die Neben= figuren. In dem dem Kaiser zunächst folgenden österreichischen General vermuthen wir Laudon, der bekanntlich Joseph nach Neisse begleitete. Zwar waltet in ihm das Genremäßige etwas zu sehr vor,aber hier hat es schon mehr Berechtigung. Dagegen ist die Lebendigkeit des Ausdrucks, in der sich lebhafte Neugierde ab= spiegelt, die Entschiedenheit in der Bewegung und Haltung des Kaisers auf's Höchste anzuerkennen. Hinter Friedrich erblickt man mehrere Prinzen des königlichen Hauses, die er nach Neisse zum Empfang des Kaisers eingeladen hatte, zunächst die stattliche Figur des Prinzen Heinrich, weiterhin den jungen Kronprinzen u.s.w. Es sind nur untergeordnete Figuren, aber vortrefflich situirt und gruppirt. Hierin zeigt sich Menzel in seiner wahren Stärke. Aber im Uebrigen, d.h. was die Hauptsache betrifft, scheint er entweder aus inneren Gründen nicht von seiner Aufgabe recht durchdrungen gewesen zu sein, oder das Motiv selbst bot ihm einen allzu ungünstigen Stoff für die Composition dar."

Literaturverzeichnis

Alexis, Willibald(d.i. W.Häring): Cabanis. Vaterländischer Roman. 6.Aufl.Berlin 1890

Basedow, J.B.: Daniel Chodowiecki, 62 bisher unveröffentlichte Handzeichnungen zu dem Elementarwerk. Frankfurt 1922

Becker, Hans: Das Feuilleton der Berliner Tagespresse von 1848-1852. München 1935(1938)

Becker, Wolfgang: Paris und die deutsche Malerei 1750-1840. München 1971 (Studien zur Kunst des 19.Jahrhunderts Bd.10)

Beenken, Hermann: Das Neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. München 1944

Behrend, Fritz: Geschichte des Tunnels über der Spree. Berlin 1938

Bergsträsser, Gisela: Menzels Zeichnungen zum Rahmen des Flöten=konzerts. Berliner Museen 1966-1970,Jg.XVI-XX

Berliner Morgen-Zeitung die "Zeit": s.Zeit, die

Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen: s. Spenersche Zeitung

Beta, Ottomar: Gespräche mit Adolf Menzel. In: Deutsche Revue, 23Jg. III.Bd. Juli-Sept.1898

Bleiber, Helmut: Bürgerliche Umwälzung und Bauernfrage. Studien zur Rolle der Bauern und Landarbeiter in der deutschen bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848/49. Diss.Berlin 1973

Bock, Elfried: Adolph Menzel, Verzeichnis seines graphischen Werks. Berlin 1923

Bock, Elfried: Die Geschichte eines Volksbuches. In: Kunst und Künstler XIII, 1915

Börsch-Supan, Helmut: Marmorsaal und Blaues Zimmer, so wohnten Fürsten. Berlin 1976

Borchardt, Georg: Die Randbemerkungen Friedrichs des Großen. Pots=dam 1937

Born, Karl E.: Der Wandel des Friedrichbildes in Deutschland während des 19.Jahrhunderts. Diss.Köln 1953

Brandenburg, Erich: Die Reichsgründung. 2Bde.2.Aufl.1922

Brauer, Heinrich: Menzels Gemälde der Breslauer Huldigung. In: Schlesien. Vierteljahresschrift. hrsg.v.Karl Schodrock. Neumarkt 1965

Brieger, Peter: Die deutsche Geschichtsmalerei des Neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1930

Bussmann, Walter: Zur Geschichte des deutschen Liberalismus im 19.Jahrhundert. Historische Zeitschrift 186(1958)

Campe, Edwin v.: Die graphischen Porträts Friedrich des Großen aus seiner Zeit und ihre Vorbilder. München 1958/70

Chapeaurouge, Donat de: Die deutsche Geschichtsmalerei von 1800-1850 und ihre politische Signifikanz. In: Zschr. d.dt. Vereins für Kunstwissenschaft.Bd.XXXI, Berlin 1977

: Die Phantasie des Betrachters. In: Der frühe Realismus in Deutschland 1800-1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Schäfer, Schweinfurt. Kat.Ausst.Nürnberg 196

Chauber, Theobald (d.i.Berthold Auerbach): Friedrich der Große, König von Preußen, Sein Leben und Wirken. Stuttgart 1834

Constitutionelle Zeitung 94, 30.Mai 1850, Kunstausstellung XII

Deutsches Kunstblatt: 21,1850; 6,1855; 23,1851; 3,1852; 13,1853; 2,1854; 8,1855; 39,1856;38,1856; 42,1856; 44,1856; 46,1856; 42,1857; 41,1858; 3,1852, 7,1856; 1858,S.55

Dioskuren, die: 1,1856; 9,1862; 3,1858

Donop, Lionel v.: Katalog der Handzeichnungen, Aquarelle und Öl= studien in der Kgl.National-Galerie. Berlin 1902

Denkwürdigkeiten aus dem Leben des General=Feldmarschalls Kriegs= ministers Grafen von Roon. 1.Bd.2.Aufl. Breslau 1892

Duncan, Carol: The Persuit of Pleasure: The Rococo Revival in Frenche Romantic Art. New York u.London 1976 (outstanding dissertations in the fine arts)

Duranty, Edmond: Adolphe Menzel. In: Gazette des beaux-arts XXI(1880)

Dussieux, L.: Les Artistes Francais à l'Etrangers. Paris/Lyon 1876

Ebertshäuser, Heidi(Hrsg.): Adolph von Menzel: Das graphische Werk. 2 Bde. München 1976

Eggers, Friedrich u.Karl: Christian Daniel Rauch. III.Bd. Berlin 1886

Eggers, Friedrich: Die deutschen Kunstvereine. In: Deutsches Kunstblatt 39, 1856

Eggers, Friedrich: Die Enthüllung des Denkmals Friedrichs des Großen. In: Deutsches Kunstblatt 23,1851

Engelmann, Wilhelm: Daniel Chodowiecki's sämtliche Kupferstiche. Leipzig 1857

Eschen, Fritz: Unvergessenes Potsdam. Berlin 1963

Fontane, Theodor: Mir ist die Freiheit Nachtigall. Politische Lyrik, Gelegenheitsgedichte, späte Spruchdichtung. Duisburg 1969

: Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches(1898) München 1973

: Zur Märkich-Preußischen Geschichte 1864-1869. In: Theodor Fontane. Politik und Geschichte. hrsg.v. Ch.Jolles. München 1969

Förster, Friedrich: Friedrich der Große, geschildert als Mensch, Regent und Feldherr. Berlin 1850

Forster-Hahn, Francois: Adolph Menzel's "Daguerreotypical" Image of Frederick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History. In: Art-Bulletin, Juni 1977

Friedrich der Große: Briefe Friedrichs des Großen an seine Freunde. hrsg.v.Meta Baetke. Jena 1942

Friedrich Wilhelm IV.: Reden und Trinksprüche Sr.Majestät Friedrich Wilhelm IV., Königs von Preußen. Berlin 1855

Gall, Lothar (Hrsg.): Liberalismus. Köln 1976 (Neue wissenschaftliche Bibliothek: 85 : Geschichte)

Gauthier, Théophile: Das "allgemein Menschliche"- von Courbet verkannt. Der Salon von 1851. In: Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei. hrsg.v.K.Herding. Frankfurt 1978

Grünhagen, Colmar: Friedrich der Große und die Brselauer in den Jahren 1740-1741. o.O.1864

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 2.Aufl. Neuwied 1965

Häusser, Ludwig: Geschichte der Französischen Revolution 1789-1799. hrsg.v.W.Oncken. Berlin 1867

Heffter, Heinrich: Die Deutsche Selbstverwaltung im 19.Jahrhundert. Stuttgart 1950

Henning, Friedrich: Frühgeschichte des deutschen Liberalismus. In: Geschichte des deutschen Liberalismus. hrsg.v. W.Dorn u.H.Hofmann. Gütersloh 1966

Herzogenrath, Wulf: Zur Funktion der Kunstvereine im 19.Jahrhundert. In: 150 Jahre Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1827-1977. Kat.Ausst. Stuttgart 1977

Hildebrand, Arnold: Das Bildnis Friedrichs des Großen. Berlin 1940 : Friedrich der Große 1712-1786. Aus seinen Werken, nach dem Urteil seiner Zeitgenossen, in Bildern. Leipzig 1936

Hock, Wolfgang: Liberales Denken im Zeitalter der Paulskirche. Münster 1957

Hofmann, Werner: Das irdische Paradies. Kunst im 19.Jahrhundert. München 1960

Hütt, Wolfgang: Adolph Menzel. Wien,München 1965

Jolles, Charlotte: Theodor Fontane. Politik und Geschichte. In: Theodor Fontane, Sämtliche Werke. München 1969

Kat.Ausst.Berlin 1895: Ausstellung von Werken Adolph Menzels in der Kgl.Nationalgalerie zur Feier seines 80. Geburtstags 8.Dez.1895. Erläutert v. Lionel v.Donop. Berlin 1895

Kat. Ausst. Berlin 1912: Friedrich der Große in der Kunst. veranstaltet v.d.Kgl.Akademie der Künste zu Berlin. Berlin 1912

Kat.Ausst. Berlin 1955: Jean Antoine Houdon. Sein Werk in Deutschland. Berlin 1955

Kat. Ausst. Düsseldorf 1979: Die Düsseldorfer Malerschule. Kunstmuseum Düsseldorf. Düsseldorf 1979

Kat. Düsseldorf 1969: Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf. Malerei Bd.2: Die Düsseldorfer Malerschule. bearbeitet v. Irene Markowitz. Düsseldorf 1969

Kaiser, Konrad: Adolf Menzel 1815-1905. Berlin 1956

Kirstein, Gustav: Das Leben Adolph Menzels. Leipzig 1919

Klotzbach, Kurt: Das Eliteproblem im politischen Liberalismus. Ein Beitrag zum Staats- und Gesellschaftsbild des 19. Jahrhunderts. Köln 1966

Knackfuß, Heinrich: Menzel. Bielefeld u.Leipzig 1898

Kohler, Ernst: Die Balladendichtung im Berliner "Tunnel über der Spree". Berlin 1940

Kolb, Georg Friedrich: Das Leben Friedrichs des Einzigen. Speyer 1828

Kreuzzeitung, die: 256, 4.Nov.1852(Die große Kunstausstellung in Berlin XIX, 9.Historisches Genre

: 98, 29.April 1853(Wanderungen eines Malers durch Berlin)

: 253, 28.Okt.1854 (Die große Kunst=Ausstellung der Kgl.Akademie XV)

: 212, 10.Sept.1856 (Ausstellung der Kgl.Akademie der Künste III)

: 230, 1.Okt.1856,(Ausstellung der Kgl.Akademie der Künste XI)

Krieger, Leonard: The German Idea of Freedom. History of a political Tradition. Chicago/London 1972

Krueger, Joachim: Ergänzungen zur Bibliographie des "Tunnels über der Spree". In: Fontane-Blätter, Heft 7, Bd.1, Berlin 1965

: Verein der biederen Mittelmäßigkeit. In: Neue Deutsche Literatur 7, Berlin 1961

Kugler, Franz: Briefe über die Geschichte Friedrich des Großen. In: Neue Rundschau, Jg.22, 1911, 1723-1739

:Geschichte Friedrichs des Großen. Berlin 1840

:Kleine Studien und Schriften zur Kunstgeschichte. Bd.3, 1854

Ladoué, Pierre: Raffet. Un Peintre de l'Epopée francaise. Paris 1946

Langewiesche, Dieter: Die Anfänge der deutschen Parteien. Partei, Fraktion und Verein in der Revolution von 1848/49. In: Liberalismus im aufsteigenden Industriestaat. (Geschichte und Gesellschaft, 4.Jg.1978, Heft 1, hrsg.v.W.J.Mommsen)

L'Ardèche, P.M.Laurent de: Geschichte des Kaisers Napoleon. Leipzig 1840

Lesure, Francois: Musik und Gesellschaft im Bild. Kassel 1966

Lichtwark, Alfred: Reisebriefe. hrsg.v.Gustav Pauli. Bd.1 u.2. Hamburg 1923

Markowitz, Irene: Die Düsseldorfer Malerschule.In: Kat.Ausst.Düssel= dorf. Düsseldorf 1979

Mehring, Franz: Zum Tode Menzels. In: Die Neue Zeit, 23.Jg. 1.Bd. 1904/05

Meier-Gräfe, Julius: Der junge Menzel. Leipzig 1906

Menzel, Adolph v.: Briefe, hrsg.v. Hans Wolff und Oskar Bie, Berlin 1914

Menzel, Adolph: Historischer Nachweis zur Verständigung einiger Illustrationen. In: Franz Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen. Berlin 1840

: "Personalia". Lebenslauf Menzels von 1853. Hand= schrift im Archiv d. Akademie d. Künste zu Berlin. hrsg. u. eingeleitet v. Alexander Amersdorfer. Faksimiledruck. Berlin 1924

Merckle, Kurt: Das Denkmal Königs Friedrichs des Großen. Berlin 1894

Meyerheim, Paul: Adolph von Menzel. Erinnerungen. Berlin 1906

Meyers-Konversationslexikon, Leipzig 1889

Mommsen, Wilhelm: Größe und Versagen des Deutschen Bürgertums. Ein Beitrag zur Geschichte der Jahre 1848-1849. Stuttgart 1948

Mommsen, Wolfgang J.: Der deutsche Liberalismus zwischen "klassenloser Bürgergesellschaft" und "organisiertem Kapitalismus". Zu einigen neueren Liberalismusinterpretationen. In: Liberalismus im aufsteigenden Industriestaat. hrsg.v.W.J.Mommsen Göttingen 1978 (Geschichte und Gesellschaft, 4.Jg.Heft 1)

Nationalzeitung, die: 470, 10.Oktober 1850 (Die Wahrung des monarchischen Prinzips, 1)

: 471, 11.Okt.1850 (Die Wahrung des monarchischen Prinzips, 2)

: 507, 29.Okt.1854 (IV.Kunstausstellung in Berlin)

Neue Preußische Zeitung, die: s.Kreuzzeitung, die

Neumüller, Michael: Liberalismus und Revolution. Das Problem der Revolution in der deutschen liberalen Geschichtsschreibung des 19.Jahrhunderts. Düsseldorf 1973 (Geschichte und Gesellschaft, Bochumer Historische Studien)

Nicolai, Friedrich: Anekdoten von König Friedrich II. von Preußen. Berlin und Stettin 1790

Nürnberger, Helmut: Der frühe Fontane. Politik, Poesie, Geschichte. Hamburg 1967

Nürnberger, Richard: Rauchs Friedrichdenkmal historisch-politisch gesehen.Ein Beitrag zur Geschichte der preussischen Tradition im 19.Jahrhundert. In: Jb. Preußischer Kulturbesitz 81, 1970

Obermann, Karl: Die oppositionelle Bewegung in Deutschland am Vorabend der Revolution. In: Joachim Streisand, Deutsche Geschichte, Bd.2, Berlin 1965

Overesch, Manfred: Presse zwischen Lenkung und Freiheit. Preußen und seine offiziöse Zeitung von der Revolution bis zur Reichsgründung (1848-1871/72) München 1974

Paterne, Charles de: La Bataille de Hochkirch, par C.Cunningham. Tablettes d'amateurs. Paris 1803

Pératé, André/Gaston Brière: Musée National du Versailles. Catalogue. Paris 1931

Petersen, Klaus: Ein Beitrag zum Studium der Gemälde von Adolph Menzel. Jahresbericht des Neisser Kunst- und Altertumvereins 37, 1937

Pevsner, Nikolaus: Academies of Art, Past and Present. New York 1973

Poensgen, Georg (u.a.): Antoine Pesne. Berlin 1958

Rave, Paul O.: Das Flötenkonzert. Stuttgart 1956

Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei. hrsg.v.K.Herding. Frankfurt 1978

Redslob, Edwin: Barock und Rokoko in den Schlössern von Berlin und Potsdam. Berlin 1954

Reiche, Karl Friedrich: Friedrich der Große und seine Zeit. Leipzig 1840

Reuter, Hans H.(Hrsg.): Theodor Fontane. Schriften zur Literatur. Berlin 1960

Reyher, Ursula: Zum deutschen Historienbild im 19.Jahrhundert.In: Deutsche Kunst 19./20.Jahrhundert. National-Galerie Berlin 1966

Riehl, Wilhelm H.: Die bürgerliche Gesellschaft.Stuttgart 1851

Rimscha, Hans v.: Geschichte Rußlands. Darmstadt 1970

Ritter, Gerhard: Staatskunst und Kriegshandwerk. Das Problem des Militarismus in Deutschland. 1.Bd. Die alt= preussische Tradition (1740-1890).3.Aufl.München 196

Rosenberg, Adolf: Die Berliner Malerschule 1819-1879. Kritiken und Studien. Berlin 1879

Scheffler, Karl: Menzel. München 1955

Scherr, Johannes: Zwei Jahrtausende deutschen Lebens kulturgeschichtlich geschildert von Johannes Scherr. 3.Aufl.Stuttgart 1880

Schieder, Theodor: Die Krise des bürgerlichen Liberalismus. Ein Beitrag zum Verhältnis von politischer und gesellschaftlicher Verfassung. In: Liberalismus. hrsg. v.L.Gall. Köln 1976

: Vom Deutschen Bund zum Deutschen Reich. In: Gehardt, Handbuch der deutschen Geschichte, Bd.15 Stuttgart 1970

Schilfert, Gerhard: Sieg und Niederlage des demokratischen Wahlrechts in der deutschen Revolution 1848/49. Berlin 1952

Schlözer, Kurd v.: Chazot. Zur Geschichte Friedrichs des Großen und seiner Zeit. Berlin 1856

Schlosser, Friedrich Ch.: Geschichte des 18.Jahrhunderts, II.u.III. 1837/42

Schmidt, Werner: Adolph Menzel. Zeichnungen, National-Galerie. Verzeichnis und Erläuterungen. Berlin 1955

: Menzel und Watteau. In: Jahn-Festschrift. Leipzig 1958

Schnaase, Karl: Über die Richtung der Malerei unserer Zeit. In: Kunst-Blatt, 83, 1831

Schneer, Alexander: Was verlangt der deutsche Landmann im gegenwärtigen Zeitpunkt? Berlin 1848

Schoch, Rainer: Das Herrscherbild in der Malerei des 19.Jahrhunderts München 1975 (Studien zur Kunst des 19.Jahrhunderts. Bd. 23)

: Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum Deutschen Geschichtsbild des Vormärz. Städel Jb, 1979

Schoeps, Hans Joachim: Das andere Preußen. Stuttgart 1952

Schultheß, Robert: Friedrich und Voltaire in ihrem persönlichen und litterarischen Wechselverhältnisse. Eine litterar-historische Studie. Nordhausen 1850

Sheehan, James J.: Liberalismus und Gesellschaft in Deutschland 1815-1880. In: Liberalismus. hrsg.v.L.Gall. Köln 1976

Simson, Jutta v. : Das Berliner Denkmal für Friedrich den Großen. Die Entwürfe als Spiegelung des Preußischen Selbstverständnisses. Frankfurt 1976

Spenersche Zeitung: Erste Beilage, 250, 24.Okt.1852

Teske, Reinhard: Studien zur Genremalerei im Vormärz. Diss. Stuttgart 1976

Tilly, Richard: Financial Institution and Industrialization in the Rhineland, 1815-1870. 1966

Treitschke, Heinrich v.: Deutsche Geschichte im 19.Jahrhundert. Bd.5, Leipzig 1894

Treue, Wilhelm: Wirtschaft und Technik Deutschlands im 19.Jahrhunder In: Gebhardt, Handbuch der deutschen Geschichte, Bd.17, München 1975

Tschudi, Hugo v.: Adolph von Menzel. Abb. seiner Gemälde und Studien. München 1905

Varnhagen van Ense, Karl August: Tagebücher, 15 Bde. 1861-1870

Verzeichnis der Bauten und Plastiken im Park von Sanssouci. Potsdam/Sanssouci 1968

Vischer, Friedrich Theodor: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen 3.Theil. Reutlingen und Leipzig 1851

Vossische Zeitung: 117, 24.Mai 1850, (Kunstausstellung)
: 97, 15.Dez.1853, (Die Bildergallerie des Herrn Ravené. I.)
: 275, 24.Nov.1853, (Wanderungen durch die Künstler ateliers Berlins. I.)
: 4.März 1854, (Die Kreuzzeitung)

Vossische Zeitung: 253,28.Okt.1854(Kunstausstellung)
: 175,29.Juli 1855 (Wissenschaft u. Kunst-Notizen)
: 248,22.Okt.1856 (Die akademische Kunstausstellung) 22)
: 249,23.Okt.1856 (Die akademische Kunstausstellung 23)
: 142,22.Juni 1858(Permanente Gemälde=Ausstellung von Sachse)

Waldmann, Emil: Der Maler Adolph Menzel. Wien 1941

Wirth, Irmgard: Adolph Menzel 1815-1905. Kat.Ausst. Haus am Tier=garten. Berlin 1965
: Mit Adolph Menzel in Berlin. München 1965

With, Christopher B.: Adolph von Menzel and the German Revolution of 1848. In: Zschr.f.Kunstgeschichte, 42, 1979, 2/3

Zeit, die: 235, 6.Okt.1854(Kunstausstellung VII)
: 237, 8.Okt.1854(Kunstausstellung VIII)
: 210, 7.Sept.1856(Die diesjährige Ausstellung der berliner Akademie der Künste II)
: 214,12.Sept.1856(Die diesjährige Ausstellung der berliner Akademie der Künste III)
: 226,26.Sept.1856(Die diesjährige Ausstellung der berliner Akademie der Künste VIII)
: 254,29.Okt.1856(Die diesjährige Ausstellung der berliner Akademie der Künste XIII)

Zweig, Marianne: Zweites Rokoko. Innenräume und Hausrat in Wien um 1830-1860. Wien 1924

L e b e n s l a u f

Ich wurde am 23.5.1952 als drittes Kind der Eheleute Franz Ellwart und Sophie Ellwart, geb. Gogulski, in Wangen im Allgäu geboren.
Von 1959- 1963 besuchte ich die Volkschule, von 1963 - 1971 das Gymnasium in Wangen. Nach dem Abitur im Sommer 1971 begann ich im Wintersemester 1971/ 72 mit dem Studium der Kunstgeschichte im Hauptfach, der Philosophie und Empirischen Kulturwissenschaft in den Nebenfächern an der Universität Tübingen. Zum Sommersemester 1974 wechselte ich den Studienort und setzte das Studium an der Universität München fort. Ab dem Sommersemester 1978 studierte ich wieder an der Universität Tübingen und beendete das Studium mit der mündlichen Doktorprüfung im Februar 1981.